



Искусство
КИНО
9 1980





Искусство КИНО

1980
9

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор

СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.

ВАЙСФЕЛЬД И. В.

ГЕРАСИМОВ С. А.

ЗГУРИДИ А. М.,

ИГНАТЬЕВА Н. А.

(зам. гл. редактора)

КАРАГАНОВ А. В.

КУДИН В. А.

МАХНАЧ Л. В.

МЕДВЕДЕВ А. Н.

(зам. гл. редактора)

НОВОГРУДСКИЙ А. Е.

ПАРАМОНОВА К. К.

САВИЦКИЙ Н. В.

САЛЫНСКИЙ А. Д.

САНАЕВ В. В.

СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.

СОЛОВЬЕВ В. И.

СУМЕНОВ Н. М.

ЮРЕНЕВ Р. Н.

ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь

КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.

Художественный редактор Петрова Э. С.

Технический редактор Иванова Т. Ю.

Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки

Владимир Заманский и Вадим Спиридонов;

Борис Сморгчов, Вадим Спиридонов

и Лариса Удовиченко в фильме

«Люди в океане»

(режиссер П. Чухрай, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки

Наталья Гундарева в фильме

«Однажды, двадцать лет спустя»

(режиссер Ю. Егоров, Киностудия им.

М. Горького)

На 4-й стр. обложки

Игорь Владимиров в фильме

«Мир в трех измерениях»

(режиссер Ю. Солнцева, «Мосфильм»)

СОДЕРЖАНИЕ

VI МКФ в Ташкенте

3

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева участникам и гостям VI Международного кинофестиваля в Ташкенте

4

Новая победа сил мира и прогресса

Кино и зритель

14

«Круглый стол» «ИК» Почему так взволнованы зрители?

Новые фильмы

38

Ярослав Голованов Пульс великой жизни

47

Э. Барабаш Тонно счастье

54

И. Вишневская Зло от доброты

61

Г. Прожико Нераскрытые возможности

68

Е. Шохова К вопросу о ЧП на стройке

Беседы за рабочим столом

70

Сергей Герасимов Актуальность истории

Клуб молодых

86

Мастерская

Теория и история

100

Темы для размышления

108

Материал жизни и материал фильма

Мемуары и публикации

121

Вспоминая Константина Симонова...

Наши юбиляры

133

Поэзия правды

134

Масштабность

135

Природа дарования

137

Обаяние таланта

За рубежом

138

Мираж свободы и изнанка «демократии»

151

Вступая в третье десятилетие...

160

Синерама

Сценарий

165

Особо важное задание

Александр Караганов

Георгий Данелия

Игорь Таланкин

Иван Миколайчук

Марианна Шатерникова

Умберто Солас

Борис Добродеев,
Петр Попогребский

Iskusstvo Kino Cinema Art

The VIth International Film Festival in Tashkent

Greeting of the General Secretary of the Central Committee of CRSU, the Chairman of the Supreme Soviet of the USSR L. I. Brezhnev to the Participants and Guests of the VIth IFE in Tashkent (p. 3).
The New Victory of the Powers of Peace and Progress (p. 4).

Film and Spectator

Round-Table Talk in «IK» Why Are the Spectators So Touched? (p. 14).
Discussion of the film «Moscow Doesn't Trust Tears»

New Films

Yaroslav Golovanov Pulse of the Great Life (p. 38).
Review of the film «The Elight» («Mosfilm», 1979).
Eleonora Barabash Tonya's Happiness (p. 47).
Review of the film «Married for the First Time» («Lenfilm», 1979).
Inna Vishnevskaya The Harm from the Kindness (p. 54).
Review of the film «The Good Souls» («Mosfilm», 1979).
Galina Proziko The Possibilities hadn't Been Realized (p. 61).
Review on the newsreel «Science and Techniks», 1979, NN10-24; 1980, N1.
Elena Shokhova To the Question of the Extraordinary Incident on the Building (p. 68).
Letter of the spectator, analysing the film «With Love In Two».

Talks at the Working Table

Sergey Gerasimov Topicality of History (p. 70).
Prominent Soviet director — about the historical film.

Club of the Young

Lidija Polskaja, Georgy Skliansky The Studio (p. 86).
Essay about the studio of actors and directors in VGIK, lead by Lev Kulidzanov and Tatiana Liosnova.

Theory and History

Semen Freilikh Themes for Reflections (p. 100).
Article about the main problems of cinema today.
Youry Bogomolov Material of Life and Material of Film (p. 108).
Analysis of the theoretical and methodological problems of film criticism.

Memoirs and Publications

Alexey Romanov Remembering Konstantin Simonov (p. 121).
About work for cinema of outstanding Soviet writer Konstantin Simonov.

Our Jubilees

Alexandr Karaganov Poetry of the Truth (p. 133).
Georgy Danelija The Large Scale (p. 134).
Igor Talankin The Nature of Taleant (p. 135).
Ivan Mikolajchuk The Charm of Talent (p. 137).
Cineastes congratulate the prominent Soviet director and actor Sergey Bondarchuk with the 60th anniversary.

Abroad

Marianna Shaternikova Mirage of Freedom and the Seamy Side of «Democracy» (p. 138).
Review of the American films «All the President's Men» and «Domino» Principles.
Umberto Solas Entering the Third Decade... (p. 149).
Talk with the known Cuban director.
Cinerama (p. 160).

Script

Boris Dobrodeev, Piotr Popogrebsky Task of Particular Importance (p. 165).

© Журнал «Искусство кино», 1980

А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 13.06.80.
Подп. к печати 07.08.80. А-11139
Формат бумаги 70×90 1/16,
печ. л. 12,12 усл. п. л. 14,18
уч.-изд. л. 18,3.

Печать высокая.
Тираж 56 000 экз. Заказ 1490.
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области.



**Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС,
Председателя Президиума Верховного Совета СССР
Л. И. Брежнева участникам и гостям
VI Международного кинофестиваля в Ташкенте**

Сердечно приветствую участников и гостей VI Международного кинофестиваля в Ташкенте.

Встречи деятелей кино в столице Советского Узбекистана приобрели высокий общественный авторитет и большое значение в укреплении сотрудничества кинематографий стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Киноискусство этих континентов играет все более важную роль в мировой культуре. Это закономерное следствие динамичного социально-политического, национального и духовного развития народов, которым революционные и освободительные движения принесли в нашем веке свободу и независимость.

В авангарде идейного развития кинематографий стран Азии, Африки и Латинской Америки выступают художники, чье творчество в яркой национальной форме на основе культурных традиций народа отражает заботы и мечты человека труда, способствует решению кардинальных социальных проблем.

В современных условиях обострения международной обстановки, вызванного силами империализма и реакции, художественная культура, и прежде всего массовое искусство кино, становится все более важным средством консолидации прогрессивных сил, укрепления самосознания народов и защиты мира от угрозы новой мировой войны.

Деятели кино, объединенные доброй волей, могут многое сделать, возвысив свой голос в защиту гуманистических ценностей человечества, их искусство способно дать отпор тем силам, которые и ныне противостоят стремлению человека к миру и счастью.

Верные заветам великого основателя нашего государства В. И. Ленина, 110-ю годовщину со дня рождения которого мы недавно отметили, советские люди всегда будут следовать интернациональному долгу солидарности и помощи народам, отстаивающим свою независимость.

Горячо желаю всем участникам и гостям фестиваля здоровья и успехов, новых творческих побед во имя свободы, мира и социального прогресса.

Л. И. БРЕЖНЕВ

Новая победа сил мира и прогресса

*К итогам VI МКФ стран Азии, Африки
и Латинской Америки в Ташкенте*

Кажется, это было совсем недавно! Да, всего 12 лет назад, в 1968 году, государственные флаги 49 азиатских и африканских государств — участников первой международной встречи кинематографистов двух континентов в столице Советского Узбекистана взвились на флагштоках перед ташкентским Дворцом искусств. А весной нынешнего года, когда Ташкентский кинофестиваль состоялся уже в шестой раз, в его работе приняли участие делегаты 97 стран, международных и национальных организаций, в том числе — представители 75 кинематографий Азии, Африки и Латинской Америки. VI МКФ в Ташкенте прошел как яркий праздник передового киноискусства трех континентов, как встреча художников, вдохновленных великими и благородными целями борьбы за мир, социальный прогресс и свободу народов. Кинофорум вновь продемонстрировал твердую решимость деятелей прогрессивного азиатского, африканского и латиноамериканского кино и впредь отдавать свои силы и талант служению высшим гуманистическим идеалам, активно участвовать в решении кардинальных проблем современности, противостоять империалистической реакции, принимающей сегодня отчаянные и заранее обреченные попытки повернуть колесо истории вспять.

Крупный успех «Ташкента-80» представляется тем более значительным, если учесть, что на пути к нему пришлось преодолевать немалые трудности и преграды, возникшие как следствие империалистических происков, вызывающих в последнее время усиление международной

напряженности, препятствующих углублению разрядки и дальнейшему развитию конструктивного сотрудничества в мире.

Действительно, фестиваль и предшествовавшая ему подготовительная работа проходили на этот раз в особо сложных условиях. Шестой Ташкентский собрался в период резкого ухудшения международной обстановки, всю ответственность за которое несут силы империализма во главе с реакционными, агрессивными кругами Соединенных Штатов Америки, взявшими ныне курс на прямой подрыв разрядки и нагнетание военной напряженности, на развертывание в невиданных прежде масштабах гонки вооружений и возврат к политике «холодной» войны.

«Не проходит и дня без того, чтобы Вашингтон не пробовал возрождать дух «холодной» войны, подогревать милитаристские страсти. Для этого используется любой повод, существующий или несуществующий», — отмечал в докладе на июньском Пленуме ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев.

Демагогически используя в качестве предлога присутствие на территории Афганистана советских вооруженных контингентов, направленных туда по просьбе правительства страны для оказания помощи в защите революционных завоеваний афганского народа, для отражения империалистического вмешательства во внутренние дела Демократической Республики Афганистан, администрация президента Картера, при поддержке союзников США по агрессивному Североатлантическому блоку, заодно с которыми выступают сегодня руководители Китая, развернула заранее спланированную клеветническую, провокационную кампанию, направленную против Советского Союза и других социалистических государств. Многочисленные факты, однако, неопровержимо свидетельствуют, что не пресловутая «советская военная угроза», а сознательная активизация политики силы, конфронтации и гегемонизма, проводимой империалистическими кругами Соединенных Штатов и других государств, входящих в НАТО и поддерживающих агрессивную политику этого блока, привела к тому, что опасность для дела мира и разрядки, угроза неза-

висимости и суверенитету свободных народов сейчас значительно возрастают. Интенсивные военные приготовления, попытки заморозить соглашения об ОСВ-2, невиданная концентрация военно-морских сил США в Персидском заливе, позорная военная провокация Соединенных Штатов в Иране, проведение Пентагоном в мае текущего года крупных военных маневров в непосредственной близости от берегов социалистической Кубы, создание специального «корпуса быстрого реагирования», мобильных воинских соединений, предназначенных для использования в любом районе земного шара, который Соединенные Штаты сочтут «жизненно важным» для своих «национальных интересов», кэмп-дэвидская сделка, заведшая в тупик переговоры о ближневосточном урегулировании, миллиардные поставки оружия и военного снаряжения реакционным режимам ряда арабских и других стран — таковы истинные причины возникновения сложной и опасной ситуации в районах Карибского бассейна и Индийского океана, в Юго-Восточной Азии и на Ближнем Востоке, вокруг Ирана и Афганистана. Эта ситуация сложилась исключительно в результате авантюристических, безответственных действий американских империалистов и их пособников, что невозможно скрыть от мировой общественности, к каким бы изощренным методам ни прибегала с подобной целью буржуазная пропаганда.

Реакционным кругам на Западе пришлось бы, разумеется, весьма по вкусу, если бы Ташкентский кинофестиваль 1980 года прошел менее активно и интересно, чем прежние форумы передового киноискусства в Ташкенте, если бы снизился уровень представительности смотра; противники разрядки, дружбы и сотрудничества между народами хотели бы и вовсе сорвать фестиваль, будь это в их силах. И надо прямо сказать, что определенные действия предпринимались именно с такой целью. О намерении прислать в Ташкент своих представителей отдельные страны заявили несколько позднее, чем делали это раньше, но тем не менее и их национальные флаги были подняты на фестивале в день его открытия. Подобные факты свидетельствуют в первую очередь о том, что,

несмотря на все потуги, западной пропаганде не удалось ввести в заблуждение широкие круги мировой общественности клеветническими, голословными обвинениями в адрес Советского Союза.

Если бы пропагандистская шумиха, поднятая Вашингтоном и Пекином вокруг событий в Афганистане, оправдала расчеты тех, кто ее затеял, — итоги VI МКФ в Ташкенте были бы, видимо, иными.

VI Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки начал свою работу точно в срок и прошел на исключительно высоком идейно-художественном уровне, в атмосфере дружбы и творческого сотрудничества, четко, организованно, по-деловому. «Ташкент-80» собрал рекордное за всю историю смотра количество участников — более 500 кинематографистов, представлявших практически все активно действующие национальные кинематографии трех континентов. После значительного перерыва в перечне стран — участниц ташкентского форума появилась Бразилия, а деятели кино Кампучии, Никарагуа и Сейшельских островов прибыли в Ташкент впервые. В течение 10 дней на фестивальном экране было показано почти 200 фильмов всех видов и жанров, отразивших наиболее актуальные проблемы и самые разнообразные аспекты современной действительности. Большинство делегаций на фестивале этого года были гораздо многочисленнее, чем на предшествовавших смотрах; ряд делегаций возглавляли руководители министерств и национальных ведомств, занимающихся вопросами культуры, кинематографа, информации, в их состав входили известные мастера кино. Работу VI МКФ в Ташкенте освещали 250 журналистов, сотрудничающих в ведущих органах печати, телеграфных и информационных агентствах Советского Союза и многих зарубежных стран.

Все это — еще одно красноречивое подтверждение широкой поддержки миролюбивого внешнеполитического курса Советского Союза и всего социалистического содружества на международной арене, высокого авторитета нашей страны, снискавшей уважение и симпатии мил-

лионов и миллионов людей во всех частях планеты. Вместе с тем итоги «Ташкента-80» говорят о прочной жизнеспособности и плодотворности идейных принципов и традиций киносмотрa, о могучей объединяющей силе фестивального Ташкента, его благородного, созвучного времени лозунга «За мир, социальный прогресс и свободу народов!»

Убедительно и ярко об этом сказано в приветственном послании Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям VI Международного кинофестиваля в Ташкенте. Руководитель Коммунистической партии и Советского государства особо подчеркнул высокий общественный авторитет и большое значение фестиваля в укреплении сотрудничества кинематографий стран Азии, Африки и Латинской Америки, отметив, что «киноискусство этих континентов играет все более важную роль в мировой культуре». «В современных условиях обострения международной обстановки, вызванного силами империализма и реакции, — говорится в послании товарища Л. И. Брежнева, — художественная культура, и прежде всего массовое искусство кино, становится все более важным средством консолидации прогрессивных сил, укрепления самосознания народов и защиты мира от угрозы новой мировой войны».

Идеи, высказанные в послании выдающегося государственного деятеля нашей эпохи, неутомимого и последовательного борца за мир, встретили живой отклик в интернациональной аудитории, собравшейся в зале Дворца искусств на торжественную церемонию открытия Ташкентского кинофестиваля. Обращение Леонида Ильича Брежнева, оглашенное в тот момент, когда оставались считанные минуты до поднятия флага фестиваля, прозвучало доброжелательным и мудрым напутствием кинофоруму в Ташкенте, побудило его участников глубоко задуматься о высокой ответственности художника в современном мире. Вот что сказал в этой связи кубинский режиссер Мануэль Эррера, автор фильма «Нет суббот без солнца», представлявшего кинематограф социалистической Кубы в основной программе

смoтpa: «Послание товарища Леонида Брежнева фестивалю точно и всесторонне характеризует задачи прогрессивного киноискусства в нынешних условиях. Для участников международной встречи кинематографистов в Ташкенте было большой радостью узнать, что государственный лидер столь крупного масштаба, каким является руководитель советских коммунистов и глава Советского государства, уделяет такое внимание развитию киноискусства и нашему фестивалю».

Изменившаяся ситуация в мире поставила перед прогрессивным кинематографом новые проблемы. Кино не может сегодня ни на миг отрываться от политики, терять связь с реальной обстановкой, с тем положением, которое складывается в отдельных частях планеты, не учитывать климата международных отношений в целом.

Наблюдающееся сейчас осложнение международной обстановки, главной причиной которого является активизация реакционных сил и империалистическая политика Соединенных Штатов, обязывает передовых деятелей кино всего мира объединить свои усилия за углубление разрядки, против тревожных тенденций возврата к «холодной войне».

Со своим кубинским коллегой солидарен режиссер Аздрубал Силва из Анголы: «Невозможно представить себе художника, как и любого человека, участвующего в создании настоящего произведения искусства, — изолированным от той борьбы передовых сил, которая развернулась сегодня в мире».

Целиком и полностью разделяю и поддерживаю идеи, выраженные в послании советского президента Леонида Брежнева, отметившего, что в авангарде идейного развития кинематографий стран Азии, Африки и Латинской Америки выступают художники, чье творчество в яркой национальной форме на основе культурных традиций народа отражает заботы и мечты трудящегося человека, способствует решению кардинальных проблем социальной жизни. Многие государства азиатского, африканского и латиноамериканского континентов — это те центры, в которых сегодня в значительной мере формируются судьбы мира. Народы этих

стран ведут активную борьбу против империалистического угнетения и эксплуатации, за обретение подлинной независимости. В будущем эта борьба приведет к крушению мирового империализма.

Убежден, что художники, связанные с жизнью и борьбой народа, многое могут сделать для грядущего торжества идеалов мира, свободы и социальной справедливости, что киноискусство играет постоянно возрастающую роль в укреплении уз братской дружбы и единства народов.

Ташкентский фестиваль имеет огромную важность: здесь собрались представители культуры развивающихся стран, культуры народов, в прошлом подвергавшихся колониальной эксплуатации, а в настоящее время являющихся объектом империалистических происков. Кинофорум в Ташкенте дает нам новые стимулы для борьбы и творчества».

«Особую значимость придает фестивалю приветствие Леонида Ильича Брежнева, в котором подчеркнута возрастающая роль кино в деле защиты человечества от угрозы новой войны, — заявил вьетнамский режиссер Чан Ван Тху. — Сейчас, в условиях обострения борьбы между силами прогресса и империалистической реакции значение кино как мощного средства воздействия на массы особенно возросло. Программа VI Международного кинофестиваля в Ташкенте развернула перед нами широкую картину борьбы честных людей планеты за передовые, гуманистические идеалы».

В многочисленных интервью советским и зарубежным корреспондентам, в дружеских беседах, в выступлениях на митингах и творческих встречах участники VI Ташкентского международного кинофестиваля высказывали интересные, глубокие мысли, свидетельствующие о верном, прочувствованном понимании деятелями мирового прогрессивного кинематографа своей большой ответственности за судьбы мира, свободы и демократии, за будущее человечества; в их словах выражалась решимость активно и самоотверженно бороться оружием экрана против империализма и реакции, нагнетающих международную напряженность, предпринимающих попытки задержать мировой ре-

волюционный процесс, подорвать национально-освободительное движение в странах азиатского, африканского и латиноамериканского континентов, в последнее время действуя с этой целью особенно активно. В их словах — искренняя вера в грядущее торжество идей мира, национального освобождения и прогресса, в победу справедливого дела, которому служит международный форум в Ташкенте, кинофестиваль, чей девиз, прочная демократическая традиция, исключая всякую дискриминацию в отношении участников этого смотра, создающая исключительно благоприятные возможности для свободного обмена мнениями, социальным и творческим опытом, подлинными художественными ценностями, чей дух интернационализма и дружественная атмосфера необычайно привлекательны для передовых кинематографистов всех стран, всех национальностей.

«На Ташкентском фестивале, — говорит турецкая актриса Хюлья Кочийзжит Сойдан, — мне и моим товарищам оказывается самый теплый прием. Здесь все убеждает в том, что в Советском Союзе развитию кинематографа придается большое значение. В высшей степени справедливы слова президента Леонида Ильича Брежнева о том, что деятели кино, объединенные доброй волей, многое могут сделать, возвысив свой голос в защиту гуманистических ценностей человечества, а их искусство способно дать отпор силам, которые противостоят стремлению человека к миру и счастью».

Благородная идейная направленность, главные задачи и основополагающие принципы Ташкентского кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки хорошо понятны и близки прогрессивным художникам во всем мире. На фестиваль в Ташкент регулярно приезжают делегации европейских социалистических стран: так было и на этот раз — в работе смотра приняли участие представители кинематографий Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии. Здесь можно было встретить режиссеров, актеров, журналистов, теоретиков и историков киноискусства из Франции и Великобритании, из Фин-

ляндии и Федеративной Республики Германии, из Соединенных Штатов Америки и Австралии, из Дании и Швеции. Как и деятелей кино развивающихся стран, их привлекла исключительная возможность ознакомиться со многими новыми работами мастеров молодых кинематографий, чье творчество еще недостаточно известно за пределами их родины, посмотреть фильмы, созданные за последние два года на киностудиях советских союзных республик Средней Азии и Закавказья, которые вместе со студиями неевропейской части Российской Федерации принимают участие в ташкентском киносмотре, завязать и расширить творческие и деловые отношения со своими коллегами из других стран, с советскими государственными киноорганизациями и Союзом кинематографистов СССР, представленном на фестивале большой делегацией, увидеть, как живут и трудятся в условиях зрелого социализма граждане Советского Узбекистана, бывшей отсталой колониальной окраины Российской империи, ныне превратившейся в цветущий край с высокоразвитым народным хозяйством и богатой самобытной культурой.

Статистика VI МКФ в Ташкенте — число его участников и гостей, его широчайшая «география», количество фильмов, демонстрировавшихся в различных программах, перечень творческих дискуссий и встреч, в которых приняли участие десятки кинематографистов и тысячи зрителей, цифры, характеризующие работу кинорынка, объем деятельности «Совэкспортфильма» и «Совинфильма» на фестивале, хроника ежедневных пресс-конференций — эта статистика внушительна сама по себе. Однако много красноречивее любых цифровых данных о плодотворности и насыщенности фестивальных будней «Ташкента-80» говорят живые человеческие впечатления, выдержки из интервью и заявлений для прессы, сделанных в дни фестиваля деятелями кино разных стран; в них дана высокая оценка различных аспектов смотра, его атмосферы, работы. Работы — это слово хочется подчеркнуть. Ибо ташкентский киносмотр — это не только яркий и радостный праздник передового киноискусства планеты, но еще и форум единомышленников; для

них возможность встретиться, обменяться опытом общественной и политической борьбы, в которой они участвуют своим искусством, имеет первостепенную важность.

Итак, слово — делегатам и гостям «Ташкента-80».

Мохамед Махфуд, журналист (Тунис). У кинематографистов трех континентов, собравшихся на фестивале в Ташкенте, много общих проблем. И для нас имеет особое значение то, что здесь нам предоставлена возможность обсудить их между собой, установить прямые дружеские и творческие контакты.

В Ташкенте я убедился, что советские люди уверены в своем завтрашнем дне и они счастливы. Верю, что всякий, кто увидит Ташкент, полюбит его, как полюбил я.

Хулио Сесар Родригес, режиссер (Куба). В нашей стране знают Леонида Ильича Брежнева как выдающегося борца за мир. Деятельность Л. И. Брежнева преследует замечательную цель — добиться разрядки международной напряженности, защитить мир от угрозы новой мировой войны. Достижению этой же цели, как подчеркнул в своем послании нашему кинофоруму глава Советского государства, способствует и Ташкентский кинофестиваль.

Дружеские контакты участников и гостей фестиваля, интенсивный обмен информацией между кинематографистами разных стран и различных художественных направлений помогают выявить общность взглядов и идейно-эстетических позиций мастеров мирового кино.

Салех Абдель Вахаб, кинооператор (Ирак). Я с удовлетворением отмечаю, что фестиваль становится все более представительным, собирает аудиторию мастеров кино многих стран. И хотя говорят они на разных языках, это не мешает им четко понимать всю важность роли, которую играет искусство кино в нашей сегодняшней жизни.

Нам, арабским кинематографистам, есть чему поучиться у художников Советского Союза. Нам нужно создавать больше картин о народной жизни, о нашей культуре, о движении по пути прогресса.

Успехи Узбекской республики восхищают.

Думаю, что, познакомившись с Советской Средней Азией, мы вправе судить о Советском Союзе в целом.

Моник Порталь, журналист (Франция). В Ташкент я приехала впервые, но побывать на этом фестивале мечтала уже давно.

Учитывая сложность современной международной обстановки, необходимо признать, что кинофестиваль нынешнего года приобретает особое значение. Ведь сегодня, как никогда, важно, чтобы люди из разных стран лучше знали друг друга, собирались вместе для обсуждения волнующих проблем. Киносмотр в Ташкенте помогает осуществлению таких задач.

Говоря о послании президента Леонида Брежнева, адресованном фестивалю, я хотела бы подчеркнуть то место документа, где сказано, что художественная культура в наши дни, и в особенности массовое искусство кинематографа, становится все более важным средством укрепления самосознания народов и защиты мира.

Н. Бямбажав, директор киностудии «Монгол-кино» (МНР). Мы рады, что фильмы нашей страны с успехом идут на фестивалях в Ташкенте, а советские люди проявляют постоянный интерес к работам наших мастеров.

Чувство гордости рождает участие в этом важнейшем событии в кинематографической жизни трех континентов — событии, отмеченном приветствием выдающегося государственного деятеля Леонида Ильича Брежнева.

Бренда Мартинес, кинооператор (Никарагуа). Наша кинематография еще совсем молода. И Ташкентский кинофестиваль — это прежде всего школа, где мы учимся у своих более опытных коллег, в первую очередь у мастеров экрана Советского Союза: и профессиональному мастерству, и страстной публицистичности, и необходимому умению отбирать главное, типическое из богатого разнообразия явлений действительности.

В ташкентском форуме я принимаю участие впервые. Впечатления от фестиваля — самые отрадны. Хорошо, что здесь так полно представлен многонациональный киноэкран братских союзных республик Советской страны. Тут

и интересные ленты о времени Великой Отечественной войны: киргизская — «Ранние журавли»; туркменская — «Голуби живут в кизризах». Тут и музыкальные комедии — такие, как «Девушка со швейной машинкой», и многие другие фильмы.

Словом, богат и разнообразен фестиваль экран. И, несомненно, он окажет немалую помощь в развитии нашего национального кинематографа.

Сун Веневилай Бунсуан, сценарист (Лаос). В нашей стране хорошо известно о той большой роли, которую играет Ташкентский международный кинофестиваль в деле упрочения связей между прогрессивными кинематографистами Азии, Африки и Латинской Америки. Приехав в Ташкент, я воочию убедился, насколько обширные возможности дает этот представительный кинофорум для творческого общения деятелей культуры.

Мы привезли на фестиваль цветной документальный фильм «Новая заря». Он повествует о счастливой жизни нашего народа после освобождения, когда в упорном труде страна заживает нанесенные многолетней войной раны, когда наши люди строят процветающий и независимый Лаос. Нам очень важно мнение участников кинематографического смотра в Ташкенте о нашей работе, так как кино помогает нам строить новую жизнь, и мы должны научиться использовать его с максимальной эффективностью.

Ангелина Васкес Ривейра, режиссер (Патриотические силы Чили). Видные мастера чилийского кино, объединенные под знаменем Патриотических сил Чили, последовательно отстаивают своим творчеством идеалы прогресса и свободы. И на кинофестивалях в Советском Союзе мы с особой ясностью видим, сколь велико чувство солидарности с нашим борющимся народом.

Мы сердечно благодарны трудящимся Советского Союза, товарищу Леониду Ильичу Брежневу за проявления интернациональной солидарности, за помощь народам, отстаивающим свою независимость.



Искренние, волнующие, от сердца идущие

слова! В них выражена глубочайшая признательность передовых художников разных стран Советскому Союзу, нашему народу, руководителю нашей партии и государства за тот огромный вклад, который вносят они в великое, благородное дело защиты свободы, мира и демократии во всем мире, в дело утверждения подлинных гуманистических ценностей в жизни и в искусстве. В них — заслуженно высокая оценка достижений советского многонационального кино и ташкентского кинофорума, умножающего силы прогрессивных деятелей мирового кинематографа, сплачивающего их ряды, дающего им новые мощные стимулы для борьбы и творчества. В них — отражение ведущих тенденций современного исторического развития, которое вопреки всем преградам, проискам империалистической реакции, провокациям агрессоров и гегемонистов направлено к достижению самых сокровенных чаяний человечества — жить под мирным небом, в условиях свободы и социальной справедливости.

Напряженное биение политического пульса планеты постоянно ощущалось на Ташкентском фестивале — и не было, пожалуй, ни одного по-настоящему крупного, значительного события, происшедшего в мире за десять фестивальных дней, которое так или иначе не получило бы отклика на кинофоруме, не отзывалось бы гневом или радостью, тревогой или надеждой среди участников «Ташкента-80». Повышенная политическая активность стала одной из отличительных характеристик Ташкентского фестиваля нынешнего года: в этом нашли свое отражение и своеобразие переживаемого человечеством момента, и важнейшая традиция киносмотров, неизменно выявляющего кровную связь социально активного, граждански заинтересованного киноискусства с мировой политикой, с общественной жизнью стран, народов, континентов.

В один из первых дней фестиваля представители ряда зарубежных кинематографий вместе с трудящимися Ташкента приняли участие в митинге, на котором был выражен гневный протест против вопиющего попрания прав человека в США, против кровавой расправы, учиненной американскими властями над

ни в чем не повинными людьми в городе Майами, где трое суток подряд бушевал ураган ожесточенных расовых столкновений. В результате 20 жителей города погибли, 370 были ранены, более 1000 человек арестованы. «Кровавые события в Майами, — заявил на митинге режиссер с острова Свободы Мануэль Эррера, — это звено в единой цепи преступлений американского империализма против прав человека, в цепи, которую составляли поддержка США диктаторских режимов в Чили, Никарагуа, стремление сегодня сломить фронт освобождения в Сальвадоре, блокировать Кубу». «Происшедшее в Майами болью отзывалось в наших сердцах, — сказал глава делегации кинематографистов Кампучии Мао Анут. — От имени своих соотечественников я выражаю солидарность с борьбой негритянского народа Америки за свои права». Участники митинга единодушно заклеили позором зачинщиков расправы в Майами, гневно осудили расизм и его чудовищные проявления в американском обществе.

В яркую манифестацию солидарности советского народа с народами африканского континента вылилось собрание представителей общественности узбекской столицы, посвященное Дню освобождения Африки, на которое пришли многие делегаты и гости фестиваля. «Уходя в прошлое времена, когда Африка была лишь объектом эксплуатации и соперничества колониальных держав, — отмечалось в приветственном послании товарища Л. И. Брежнева, направленном государствам и народам Африки к Дню освобождения. — Ныне ее голос в защиту мира, свободы и независимости народов громко звучит при решении актуальных проблем международной жизни... В Советском Союзе высоко ценят роль независимых африканских стран в борьбе за прочный мир на нашей планете, за международную безопасность». День освобождения Африки — день рождения Организации африканского единства прочно вошел в календарь международных дат, широко отмечаемых во всем мире, и это закономерно, поскольку политическое раскрепощение «черного континента» — один из самых важных результатов антимпериалистической ре-

волюционной борьбы народов, принявшей особенно широкий размах во второй половине нашего столетия. Ее исторические успехи непосредственно связаны с постоянной и действенной поддержкой национально-освободительных сил Советским Союзом, другими социалистическими странами, всеми отрядами международного революционного движения. «Когда мы присутствовали на многолюдном митинге представителей общественности Ташкента, посвященном Дню освобождения Африки, — заявил режиссер-документалист из Судана Сулейман Эль-Нур, — мы еще раз убедились в том, что курс советского народа на укрепление сотрудничества с борющимися народами тверд и неизменен». «Участвуя в собрании по случаю Дня освобождения Африки, — сказал представитель Организации освобождения Палестины киножурналист Юсеф Бен Ахмед Ираки, — я снова почувствовал, что Советский Союз и люди этой страны — самые верные, самые постоянные друзья народов, ведущих борьбу за свое освобождение».

«Венсеремос!» — «Мы победим!» — слова боевой клятвы патриотов Латинской Америки прозвучали на митинге солидарности с народами «пылающего континента», состоявшемся в дни VI МКФ в Ташкенте. О солидарности с народами Латинской Америки, борющимися против политического и экономического господства империалистических держав и в первую очередь Соединенных Штатов Америки, которые всеми средствами пытаются задушить национально-освободительное движение на континенте, проводят агрессивные акции в отношении революционной Кубы, говорили на митинге выступившие от имени советской общественности режиссер Ю. Чулюкин, поэт И. Разим, студентка И. Валиджанова, научный работник Ю. Абдуллаев, киноактриса Л. Федосеева-Шукшина.

«В своей борьбе против фашизма и империализма мы ощущаем постоянную и неизменно твердую поддержку Советского Союза, всех свободолюбивых народов мира, и в этой братской солидарности — наша сила, залог нашей победы», — заявил представитель Чилийского Сопротивления журналист Гильермо Ривест.

Об уверенности в грядущем торжестве справедливого дела патриотов латиноамериканского континента, о неминуемом провале всех империалистических заговоров, об интернациональном братстве латиноамериканцев говорили на митинге сотрудник Управления кинопропаганды Министерства культуры Кубы Хосе Мануэль Гонсалес, кинокритик из Венесуэлы Родольфо Исагирре, мексиканский режиссер Поль Леду, директор Национальной синематеки Пуэрто-Рико Хосе Гарсиа. Выступавшие подчеркивали, что могучим оружием антиимпериалистической борьбы латиноамериканских народов является деятельность прогрессивных кинематографистов, несущих людям правду, всеяющих в них решимость и мужество.

Ташкентский фестиваль с полным основанием может быть назван международной трибуной, с которой представители передового киноискусства свободно и смело высказывают свое мнение по наиболее острым, по коренным проблемам политической и культурной жизни современного мира. Круг тем и вопросов, обсуждавшихся участниками VI МКФ в Ташкенте в ходе товарищеских встреч, на митингах и дискуссиях, в беседах с представителями советской творческой интеллигенции, на пресс-конференциях, в интервью советским и зарубежным органам печати, был необычайно широк и разнообразен. В фестивальном Ташкенте собрались кинематографисты стран с различным общественно-экономическим устройством, люди разных политических убеждений и верований, разных мировоззренческих позиций, художники, чьи творческие пристрастия разнообразны и неоднородны. Однако подавляющее большинство делегатов и гостей «Ташкента-80» были едины в своих оценках современной ситуации в мире, в понимании важности последовательных усилий Советского Союза и братских стран социализма, направленных на сохранение и дальнейшее развитие политики разрядки, на предотвращение угрозы нового мирового военного конфликта. Они проявили принципиальное совпадение взглядов по наиболее актуальным и сложным вопросам международных отношений, от правильного и разумного решения которых впря-

мую зависят судьбы мира и будущее нашей цивилизации. Многие кинематографисты — участники фестиваля говорили, что рассматривают свой приезд в Советский Союз, на ташкентский киносмотр как политический шаг, как свой личный вклад в борьбу с силами агрессии, империалистической реакции, гегемонизма и человеконенавистничества, — и они были при этом абсолютно правы, ибо форум в Ташкенте проходил как мощная международная акция доброй воли, имеющая своей главной целью внести важную лепту в дело защиты мира и прогресса на земле.

Состоявшаяся в рамках VI Ташкентского кинофестиваля традиционная дискуссия «Роль кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов», организованная Союзом кинематографистов СССР и Союзом кинематографистов Узбекской ССР, собравшая в этом году весьма представительный состав участников, проходившая содержательно, активно и плодотворно, как бы сконцентрировала в себе весь богатый поток информации, все оттенки широкого спектра творческого общения на фестивале и стала одним из центральных событий киносмотра.

Все выступления, прозвучавшие на дискуссии, длившейся два дня, были проникнуты духом дружбы, товарищества, взаимопонимания. Лейтмотивом звучали в них тема солидарности с народами, ведущими борьбу за свою свободу и независимость, призыв к сохранению мира на планете, отчетливой была мысль о высокой ответственности художника перед народом, перед временем, в которое ему выпало жить и трудиться. Был высказан ряд конкретных предложений по объединению творческих усилий передовых мастеров экрана трех континентов, по оказанию помощи тем кинематографам, которые находятся еще в начале своего самостоятельного пути.

В дискуссии приняли участие: Шухрат Аббасов, режиссер (СССР); Владимир Баскаков, директор Научно-исследовательского института киноискусства (СССР); Мануэль Эррера, режиссер (Куба); Насредин Генефи, руководитель Союза кинематографистов (Алжир); Мохамед Абид Хондо, режиссер (Мавритания);

Мигель Литтин, режиссер (Патриотические силы Чили); Аднан Маданат, режиссер, кинокритик (Организация освобождения Палестины); Басу Бхаттачария, режиссер, президент Всендийской ассоциации кинорежиссеров (Индия); Кадзуо Ямада, киновед (Япония); Карлос Ибарра, директор Никарагуанского киноинститута (Никарагуа); Чан Ван Тху, режиссер (Вьетнам); Бернар Йонли, режиссер (Верхняя Вольта); Григорий Чухрай, режиссер (СССР); Карлос Фреер, директор Центра кинопромышленности Министерства культуры Коста-Рики (Коста-Рика); Карстен Фледелнус, профессор Копенгагенского университета (Дания); Александр Караганов, доктор искусствоведения (СССР).

Уже один этот список участников творческой дискуссии VI МКФ в Ташкенте говорит о представительном характере киносмотра, в числе делегатов и гостей которого находились такие известные деятели мирового кинематографа, как Амар Ласкри, режиссер (Алжир); Агнес Блайер Броди, киновед (Австрия); Аздрубал Силва, режиссер (Ангола); Вали Латифи, режиссер (Афганистан); Юсеф Шахин, режиссер (АРЕ); Стэнли Форман, режиссер (Великобритания); Ханс-Йоахим Шлегель, киновед (Западный Берлин); Васанг Стахе, министр информации и радиовещания (Индия); Хуан Клавихо, режиссер (Колумбия); Поль Ледук, режиссер (Мексика); Ж. Бунтар, режиссер (МНР); Станислав Ружевич, режиссер (Польша); Филипп Боноски, журналист (США); Антонин-Мартин Броусил, киновед (Чехословакия); Комаки Курихара, актриса (Япония); Себастьян Аларкон, режиссер (Патриотические силы Чили), а также ряд других видных представителей кинематографий всех континентов.

Не менее внушительно выглядит и перечень игровых и документальных фильмов, показанных в Ташкенте в дни Международного фестиваля. Вот лишь некоторые из картин, которым в день закрытия киносмотра были вручены призы и дипломы общественных организаций, редакций газет и журналов СССР и Узбекской ССР: «Снайпер» (Ирак), «Страна горя» (Турция), «Отец и сын» (Вьет-

нам); «Самое главное» (Алжир), «Огненные дороги» (Узбекская ССР), «Работа» (Мали), «Муэда» (Мозамбик), «Преемственность» (Мексика), «Нет суббот без солища» (Куба), «Прикосновение» (Индия), «Азиза» (Тунис), «Утренняя звезда» (МНР), «Исчезнувшие узники» (Патриотические силы Чили), «Вест-Индия» (Мавритания), «Ранние журавли» (Киргизская ССР), «Ловушка» (Сирия), «Предательство» (Вьетнам), «3+4» (Кампучия), «Вон отсюда!» (Эквадор — Венесуэла), «Афганистан, революция продолжается» (Афганистан, Узбекская ССР), «Заря» (Лаос), «Пятая война» (Организация освобождения Палестины); «Леонид Ильич Брежнев на Дальнем Востоке» (РСФСР), «Целinna» (Казахская ССР), «По своему пути» (Народно-Демократическая Республика Йемен).

Пожалуй, главной отличительной особенностью этой обширнейшей фестивальной программы было то, что основная часть наиболее заметных кинопроизведений, представленных в ней, была напрямую связана с национально-освободительной, революционной и социальной борьбой народов; опираясь на материал современной действительности, эти ленты рассказали о бесчеловечности и бездуховности буржуазного мира, об успехах народов молодых независимых государств, идущих по пути социалистического развития, о зверствах фашистских режимов в странах латиноамериканского континента, о преступлениях израильской, пекинской военщины на оккупированных арабских землях, в приграничных районах Вьетнама и в Кампучии, о социальных и экономических проблемах, с которыми сталкиваются ныне развивающиеся страны, о богатстве национальных культур и духовном росте народов Азии, Африки и Латинской Америки. Собранные вместе, эти фильмы составляют объемную, многокрасочную панораму сегодняшней жизни трех континентов, свидетельствуют о достижениях прогрессивного азиатского, африканского и латиноамериканского киноискусства, о его политической и идейной зрелости, о его больших творческих возможностях и перспективах. Подавляющее большинство показанных на фестивале картин сближает чувство историче-

ского оптимизма, вера в неодолимость сил мира и прогресса, призыв к интернациональной солидарности в антиимпериалистической борьбе.

Традиционный смотр достижений передового кинематографа стран Азии, Африки и Латинской Америки не случайно происходит каждые два года в Ташкенте, на земле Узбекистана, цветущей республики, входящей в состав Советского Союза, первой в истории страны социализма, которая с момента своего зарождения неуклонно следует ленинской политике мира. Капитализм во все времена действовал в мире как реакционная сила, разъединяющая народы и государства. Социализм объединяет, сближает людей разных стран и континентов, исходя из общности классовых интересов трудящихся, к какой бы национальности они ни принадлежали. Дело социалистического преобразования земли обладает огромной притягательной силой для народов, вступивших на путь самостоятельного исторического творчества. Благородный девиз Ташкентского фестиваля выражает высшие устремления человечества; находясь в полном соответствии с ведущими принципами и главными целями советской внешней политики, он отвечает и основным целям, которые ставят перед собой миролюбивые государства, проводящие независимый антиимпериалистический курс. Вот почему Ташкентский кинофестиваль всякий раз становится общественно-политическим и культурным событием первостепенной важности в жизни народов азиатского, африканского и латиноамериканского континентов. Вот почему год от года возрастает его авторитет среди прогрессивных деятелей мирового кинематографа.

Ташкентский международный кинофорум 1980 года вновь ярко и убедительно продемонстрировал крепнущее единство передовых кинематографистов планеты, тех сил современности, которые, несмотря на опасные, агрессивные действия империалистической реакции, мужественно, последовательно и твердо выступают за мир, социальный прогресс и свободу народов.



Почему так взволнованы зрители?

Экран — зрители — критика. «Круглый стол» «ИК». Запись и комментарии Вл. Ишимова

Собирать за своим «круглым столом» не только кинематографистов-профессионалов, но — зрителей, когда возникает насущная необходимость обсудить те или иные сложные проблемы и явления кинопроцесса в их связи с реальной действительностью, — давняя и прочная традиция нашего журнала. Однако на сей раз «круглый стол» «ИК» заметно отличался и кругом участников, и атмосферой, и «информацией к размышлению», и самой его, размышления, целью.

Ведь как обычно рождаются подобные диспуты в редакционных стенах? Избрав предмет будущего разговора — некое, предположим, направление в кинематографе, которое в силу тех или иных общественных причин обрело на данный момент особый стратегический вес (например, «НТР и кино»), или накопившуюся группу фильмов, обращенных к определенному срезу жизни (допустим, ленты о молодом современнике), — журнал приглашал к себе людей, по роду занятий причастных к этим проблемам.

На сей раз объектом дискуссии был один-

единственный фильм — «Москва слезам не верит», поставленный на «Мосфильме» режиссером Владимиром Меньшовым по сценарию драматурга Валентина Черных. Круг же участников разговора, напротив, оказался необычайно широким, охватив группы, разные и по возрасту, и по образованию, и по профессиям.

Ведь чтобы поразмышлять — со знанием «предмета» — об этом фильме, не нужны были никакие специальные знания или особый профессиональный угол зрения: «Москва слезам не верит» — фильм о жизни «вообще», судьбы его героев обыкновенны, житейские коллизии узнаваемы и не зависят ни от профессиональной ориентации зрителей, ни от их кинематографического кругозора, ни от года рождения.

Этим, в первую очередь, по-видимому, объясняется поистине огромный успех, сразу же встретивший фильм после его выхода на экран (выхода, специально никак не подготовленного). В очередях за билетами сошлись все, что называется — и академики, и плотники, и главы маститых семейств, и зеленые юнцы.

Почему так?

Фрунзенский райком партии, с руководителями которого редакция беседовала о социальном смысле этого феномена, активно поддержал идею «ИК» специально обсудить фильм, помог нам собрать зрителей по широкой амплитуде. Действительно, было интересно, важно обменяться мнениями и попытаться с помощью именно такой аудитории понять, чем объясняется для многих неожиданный успех картины. Ведь многочасовые очереди в кассы кинотеатров, толпы жаждущих «лишнего билетика», переполненные много недель подряд зрительные залы — все это, будем говорить правду, не так уж часто случается в последние годы в практике проката, если на экране демонстрируется не какой-нибудь боевик, а достаточно скромная, не быющая на эффект картина «из нашей жизни».

И вот разговор состоялся.

Если говорить об атмосфере за «круглым столом», то ее не отличала сосредоточенная

полемичность, свойственная иным другим нашим обсуждениям, нет, это был разговор единомышленников, открыто эмоциональный: его участниками владело не желание «скрестить шпаги», а желание тотчас же, без промедления высказать, чем переполнилась душа после только-только окончившегося в редакционном кинозале просмотра ленты. Добавим, что, как выяснилось вскоре, некоторые из присутствовавших видели фильм В. Меньшова и В. Черных уже не в первый раз, однако это лишь повысило эмоциональный градус их рассуждений и оценок...

Подчеркнем еще раз: состав «круглого стола» был, как говорят социологи, социально репрезентативен и потому авторитетен. В гости к журналу пришли первый секретарь Фрунзенского РК КПСС Б. А. Грязнов, секретарь Фрунзенского РК КПСС Н. П. Яковлева, заведующая отделом культуры райкома партии Н. А. Мухина, начальник смены цеха № 6 Центрального телеграфа Герой Социали-

стического Труда Р. Г. Лифанова, секретарь парткома Центрального телеграфа Л. Е. Корешкина, директор школы № 227 В. Б. Аверьянова, рабочий завода «Знамя труда» Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета РСФСР В. И. Комицын, секретарь комитета комсомола того же завода С. Н. Ипатов, инженеры Второго московского часового завода В. М. Агасьян и Е. А. Курицкая, работницы этого же завода О. П. Стрелкова и С. С. Герасимова, студент Московского автомобильного института А. В. Котов. Картину «представляли» режиссер-постановщик В. В. Меньшов и исполнительница роли Катерины В. В. Алентова.

Разговор начал член коллегии Госкино СССР, главный редактор «ИЖ» Евгений Сурков.

*Обсуждение фильма
«Москва слезам не верит»
в редакции «ИЖ»*



— Пусть вас не смущает, — сказал он, — что вы в редакции специального издания — кинематографического теоретико-публицистического ежемесячника. Мы не рассчитываем сегодня на всестороннее профессиональное исследование фильма. Мы ждем другого. Давайте постараемся все вместе, общими силами, не стесняясь «непрофессиональности», в совершенно свободной, непринужденной беседе разобраться в своих впечатлениях от картины «Москва слезам не верит». Признаюсь, что для нас, людей кинематографа, есть в этом фильме нечто еще не разгаданное и поэтому особенно нуждающееся в разъяснении.

Понятно, когда десятки миллионов зрителей собирает фильм, мощно и сильно воспроизводящий на экране Великую Отечественную войну, — память о всенародной трагедии и всенародном подвиге живет и будет жить вечно. Понятен успех ленты, где приподнимается «покров» над такими сферами истории или современности, которые до того не были известны, — вспомним «Семнадцать мгновений весны». Понятно, если публика валом валит на яркую, талантливую комедию или страстно спорит вокруг ленты, бесстрашно ворвавшейся в острые, социально-актуальные проблемы действительности, будь то «Премия», «У озера» или «Прошу слова».

Но перед нами-то картина на самую заурядную тему, про самую обычную жизнь, с весьма банальным вроде бы сюжетом — и вдруг, как снежный обвал, неожиданный, непрогнозированный успех, почти триумф! Притом успех отнюдь не «организованный», напротив — при вялой подготовке проката, без броских афиш, без настоящей рекламы, без радио- и телепропаганды. Просто появилась на экранах картина — и вот уже месяцы не иссякают очереди за билетами, люди прорываются на фильм во второй и третий раз, пытаюсь понять, чем она привораживает их так, картина Меншова и Черных, почему волнует, превращая зрителей (зрительниц, кажется, прежде всего) едва ли не в участников происходящего, вызывая у них желание вмешаться, помочь, посоветовать, поправить, разделить радость или горе тех, кто любит, ошибается и

борется за свое счастье, личное счастье на экране...

Чем же берет картина? Что делает ее такой близкой самым разным людям? Почему она притягивает сердца?

Все это очень важно понять, если мы хотим правильно осмыслить пути, по которым движется наш кинематограф, действительно хотим предельно сблизить экран и зрителя, дать ответы именно на те вопросы, которыми живут те, для кого работает кинематограф. Мы, работники редакции, очень надеемся, что сегодняшнее коллективное раздумье поможет нам, профессионалам, в этом разобраться.

...Заметим: паузы перед первым выступлением, как нередко случается на подобных мероприятиях, не возникло. Слова попросили сразу несколько человек. И сразу же стало ясно: люди будут не «речи произносить», а думать коллективно, вместе заново переживать пережитое там, в зале.

Первой выступила инженер Второго московского часового завода Виктория Агасьян.



В. М. Агасьян

— Мне кажется, что картина эта глубоко раскрыла очень близкие, очень понятные нам характеры, заглянула в психологию каждого героя, а вместе с тем как бы и в психологию многих из нас. Ведь бывает, что авторы фильма сосредоточивают внимание на одном — главном — персонаже, а все остальные находятся как бы в его тени. Здесь же испытываешь такое ощущение, будто тебя погрузили в целостный кусок настоящей жизни.

Чужой — но такой каждому понятной. Это очень правдивая картина, хотя действительность в ней кое-где средствами кинематографа и приукрашена. Но ведь кинематографу и положено не серым красить по серому, а делать интересным обычное. Ведь его цель не только верно показать какие-то явления действительности, но и дать людям определенный душевный настрой! И в фильме «Москва слезам не верит» эта цель благодаря усилиям авторов и актеров достигнута на все сто процентов. И вот что интересно: в картине естественно, как в реальности, сочетаются моменты счастливые и драматические, удачи и потери, лирика и юмор. А общее впечатление от фильма — светлое, люди выходят из кинозала взбудораженные, часто со слезами на глазах, но в приподнятом настроении. И вправду, невольно задаешься вопросом: в чем тут фокус? Ничего особенного, так сказать, из ряда вон в картине нет, да и лент, вроде бы похожих, было на экранах множество. Но прошли они и тут же позабылись, а на сей раз... Может, такое море удовольствия получают зрители потому, прежде всего, что так хорошо показаны близкие, знакомые каждому люди — такие же, как мы сами, москвичи? Может, потому, что так искренне живут на экране актеры? Я, например, не знаю даже, кого из них можно выделить. Превосходны и исполнители главных ролей, и эпизодических — это крепко сложившийся актерский ансамбль. Значит, была отличная режиссура? Но я думаю, что к успеху привел не один какой-то фактор, а целый комплекс причин. Я смотрела картину дважды, и второй раз — сегодня — обнаружила не замеченные в первый раз превосходные подробности — в поворотах фабулы, в игре актеров, в репликах. Если удастся, пойду на фильм снова!..

Слова просит директор школы № 227 Фрунзенского района Валентина Аверьянова.

— Когда я шла на этот фильм, я вспоминала режиссерский дебют Владимира Меньшова — «Розыгрыш», который мне как педагогу очень понравился. Было очень интересно, что же и как он скажет в своей новой работе. Я заранее знала, что собою представ-

ляет актерский ансамбль в фильме, и прежде всего Вера Алентова. Она привлекла меня еще в телефильме «Такая долгая жизнь», где небольшая роль домработницы стала как бы заявкой актрисы на будущее. Ей уже там удалось показать свою героиню рельефно и, главное, в движении, переменах.

И вот — начало фильма. Каждому приятно вернуться, хотя бы мысленно, умозрительно, во времена своей молодости. Да, моему поколению дороги пятидесятые годы, в том числе и та их вторая половина, которая ожила на экране. Меньшов хорошо знает то время. Наверное, поэтому мы, следя за судьбами трех героинь, одновременно размышляем и над своей судьбой, окидываем взглядом пройденную нами дорогу, решаем, что же у нас из задуманного получилось, а что — нет. Свои жизненные итоги подводят во второй серии и ставшие нам такими близкими герои фильма.

Поиски женского счастья... Разве не им прежде всего отдана картина? Когда я первый раз собиралась смотреть фильм, все со-



В. Б. Аверьянова

ветовали: не берите с собой мужа, ему будет скучно. Но я «рискнула», взяла. И муж был в таком же восторге от картины, как и я. Да, любя людей, показывая их тепло, режиссер в своей ленте прежде всего размышляет о нашей, женской жизни. И все-таки я не склонна отнести картину «Москва слезам не верит» к так называемым «женским фильмам», потому что Черных с Меньшовым стараются взглянуть на жизнь современницы с разных сторон, пока-

зять ее наполненность и многообразие. И будем откровенны — они правы, когда говорят: не может быть полностью счастливой одинокая, безмужняя, бессемейная женщина. Так ведь оно и есть в жизни! Фильм наталкивает нас на размышления о том, что же такое женское счастье. Где его истоки? В производственной сфере? Общественной? Сугубо личной? Приходишь к выводу, что в принципе, видимо, не стоит — опасно для женщины — эти сферы разграничивать. Лучше всего, когда есть единство и того, и другого, и третьего. Но это — в принципе. В идеале. А в реальной жизни?.. Знаете, есть разные женщины, одни не мыслят себя без бурной деятельности на людях, другие же видят свое призвание в семье.

Вот некоторые мои коллеги после фильма говорили: да, у Тоси с Колей хорошая жизнь, и человек он приятный, надежный, непьющий, но все-таки эта их жизнь какая-то бескрылая... Они, по сути, солидарны с Людмилой, которую при мысли о будущей жизни Тоси с Николаем «брала тоска». «Разве это жизнь? — говорила она. — Все, как в Госплане, на двадцать лет вперед известно». А я с этим никак не могу согласиться! Знаете, каждому свое. А главное, я считаю, что настоящая дружная семья — это крепость человеческого счастья, его надежности. В фильме очень убедительно и наглядно мы видим, как из поколения в поколение переходит эта прочность, надежность, основательность жизни. Помните в первой серии улыбку, какой Колина мать впервые встречает Тосю, невесту сына? На наших глазах возникает молодая семья, дружная и простая, а потом, во второй серии, мы убеждаемся, что на протяжении долгих лет она остается такой же дружной, простой, надежной опорой не только для родных, но и для друзей. На Колю и Тосю можно положиться — они не подведут, с радостью придут на помощь в самых трудных обстоятельствах. Не так уж часто встречаешь подобные семьи. И то, что Тося вырастила трех прекрасных сыновей, — это тоже женский подвиг. Кто не знает, что значит в наше нелегкое время воспитать троих детей, вести семью, сохранять в ней атмосфе-

ру чистой и преданной дружбы! Семья — наша общая забота и наша общая тревога. И тут я хочу высказать вот что: наше искусство, мне кажется, до сих пор не сказало свое веское и убедительное слово относительно того, что вести семью, воспитывать детей — то есть растить будущее нации — не менее социальная функция женщины, чем ее труд на производстве. К сожалению, мы по-настоящему не отдаем себе в этом отчета. Более того, относимся к домашним хозяйкам свысока, с жалостью, а то и с пренебрежением. И то, что в этой картине с таким уважением и любовью показана Тося, — большая заслуга создателей фильма. Мне кажется, что Владимир Меньшов мог бы сделать хорошую ленту специально про женщину — хранительницу очага, жену и мать. Как было бы это хорошо и полезно! Казалось бы, что за важность общая семейная трапеза! А это был всегда один из самых торжественных актов, самых дорогих моментов дня: здесь общались все поколения, незаметно, исподволь передавались и усваивались традиции, обычаи семьи, обсуждались новости и предстоящие дела, укреплялась взаимная любовь и уважение. Нынче мы живем в бешеном темпе, у каждого из нас свои служебные дела и заботы, свое расписание дня, так что, как ни печально, вся семья собирается за общим столом только по большим праздникам. А в будни — это химера, несбыточная мечта. Думаю, в этом одна из причин того отчуждения, взаимного непонимания между родителями и детьми, с которыми мы, педагоги, так часто сталкиваемся. Куда лучше дела обстоят в семьях, где жена, мать в силу тех или иных причин целиком отдает себя дому, воспитанию детей. Все это, конечно, непростая проблема — и социальная, и материальная. Но пора нашему обществу ее решать. Найти такие возможности женского труда на производстве, которые оставляли бы женщине достаточно времени для ведения дома и воспитания детей. Газеты, например, писали о ценимом опыте Ленинграда, где некоторые предприятия ввели в систему работу женщин на дому. Словом, сделайте фильм об обыкновенной женщине, растящей своих

детей. О такой простой героине нашего времени.

Прошу прощения за отступление — меня на него натолкнул фильм «Москва слезам не верит». Вернусь к самой картине. Она — неоднозначна. Ведь в ней рядом с жизнью Катерины и Тоси мы видим неблагоприятно сложившуюся судьбу Люды. И ее судьба тоже заставляет серьезно задуматься. Ведь Люда — женщина-пустоцвет. Когда-то Лев Толстой поверял истинную сущность человека детьми: как правило, его положительные герои имели детей, а у отрицательных их не было. Можно, конечно, с Толстым соглашаться или не соглашаться, но несомненно для меня одно: отсутствие детей говорит, как правило, о человеческой судьбе, в чем-то не состоявшейся. Вот почему Люду жалеешь и одновременно осуждаешь за ее вину перед самой собой.

Когда после просмотра я спросила своих девятиклассниц, кто им больше всего понравился в фильме, они дружно ответили: Катерина. И я с ними согласна. Это и вправду необыкновенно привлекательный образ, созданный благодаря таланту Веры Аленовой.

И все-таки, и все-таки... Позволю себе высказать некоторые сомнения. Первую серию фильма смотришь на одном дыхании. Она великолепна. Вторая же серия — поначалу — снижает впечатление. Прежде всего, переход от первой серии. Точнее, такого перехода просто нет. Заснув в комнатухе общежития, вся в слезах, Катерина просыпается через двадцать лет в прекрасно обставленной квартире, уже директором комбината. Нелегко в это поверить, куда убедительней было бы, если бы мы воочию увидели, как это происходило — как трудная жизнь матери-одиночки, работницы и студентки укрепила волю Катерины, помогла собрать все силы и преодолеть препятствия. А так... так мы должны верить создателям фильма на слово. Мы им в конце концов и верим, но лучше бы они нас убедили силой сюжетной логики...

А потом вот эта свобода определенных отношений. Я имею в виду историю с неким Володей... Что там говорить, эпизод сделан превосходно, Олег Табаков сыграл его просто

блестяще. Сильнее всего, по-моему, финал этой истории, когда Катерина впервые понимает, в какую грязь она попала, в какое болото лжи, и рвет с Володей, который повел себя жалко и трусливо. Тут, между прочим, кто-то в кино, в темноте, сказал: «Это про меня».

Однако у меня эта линия вызывает опасения. Я просто боюсь за своих девчонок! Они же могут неправильно истолковать поведение Катерины, этот ее роман, что ли, или связь — уж не знаю, как назвать. А что если они подумают: ну, раз такая талантливая, целеустремленная женщина, добившаяся так много, ставшая директором предприятия, позволяет себе подобный адюльтер, значит, ничего аморального в нем нет...

И ведь Катерина, мне кажется, даже и не любит этого Володю, значит, тут одна физиология? А это уж вовсе ни в какие ворота — с моей точки зрения, так, как я понимаю задачи нашего искусства, — не лезет.

Вот мне и пришлось как педагогу беседовать после фильма с девочками. Я говорила им, что если так случилось с Катериной, то это вовсе не значит, что подобные отношения могут быть оправданы, что они не опасны для любой из нас.

И наконец, третий момент. Я не верю в счастье Катерины с Гошей. Катя много лет жила одна, она привыкла распоряжаться своей судьбой, никому не давать ни в чем отчет, и маловероятно, чтобы она захотела, а главное — смогла подчинить себя кому бы то ни было, даже любимому человеку. Это причина психологическая. А есть еще и социальная. Не станем лицемерить: Катерина занимает высокую ступень на общественной лестнице, она директор завода, и ей в мужа нужна ровня, а не даже такой, пусть незаурядный, мастер «золотые руки», каким заявляет Гошу Алексей Баталов. Что-то мне не приходилось встречать супружеские пары с таким социальным «перепадом». Я люблю Баталова, очень люблю. Но в этой картине он не убедил меня в том, в чем хотели убедить с его помощью драматург и режиссер.

Ну, а если оценивать картину в целом, то это фильм обо всех нас, о москвичах и, ко-

нечно, не только о москвичах. Это — очень серьезное произведение. В нем — сама жизнь. Каждый эпизод — кусок нашего сердца...

— А я целиком верю Баталову, — заявил рабочий московского завода «Знамя труда» Герой Социалистического Труда Владимир Комицын. — Его Гоша — рабочая косточка, мастер высочайшей квалификации и в то же время человек тонкий, интеллигентный, с твердыми нравственными правилами. Мне понятно его отношение к жизни. Его понимание счастья. То уважение, которое питают к нему ученые — кандидаты и доктора: без Гоши, говорят они, не защитить бы им диссертаций, — это правда, так и бывает часто в жизни. Только кино еще не умело этого подметить: рабочих такого склада, таких отношений между рабочим классом и наукой. Гоша человек талантливый, своеобразный, сильный. У него незыблемое представление о том, что это за «должность» — мужчина вообще и в семье в особенности, где ему принадлежит, должна



В. И. Комицын

принадлежать главная роль. Узнав, что Катерина его «обманула», что она не простая работница, а директор большого комбината, Гоша едва не исчезает из ее жизни. И возвращается только благодаря помощи друзей; тут товарищ не поверила, что жизнь у Гоши с Катей сложится. А я думаю, что жизнь у них с Катей будет хорошей; ведь они оба умные и тактичные люди, они научатся уважать друг друга, «притрутся», как говорится, один к дру-

гому. Несмотря на разницу в служебном положении и на несколько «домостроевские» убеждения Гоши, к которым, конечно же, и режиссер, и актер относятся не без юмора. Что же касается того, что Гоша считает мужчину опорой и защитой семьи, он, по-моему, прав. И Катерине, как она ни привыкла быть самостоятельной, именно этого и не хватает.

— Интересна сама эта проблема, — снова вступила в дискуссию Виктория Агасьян. — Она волнует всех. Мы часто читаем, что мужчины в наше время утрачивают свое мужское начало, «феминизируются». А каждой женщине хочется, чтобы мужчина оставался сильным, энергичным, истинным главой семьи. Любой женщине, будь она директором завода, академиком или даже министром! Потому что по самой своей природе, по своему естеству, как бы уверенно мы себя в жизни ни чувствовали, нам нужно, чтобы рядом был кто-то, кто бы всегда нас поддержал, направил, защитил. Это очень точно и верно раскрыто в картине «Москва слезам не верит». Катерина — настоящая женщина, а Гоша — настоящий мужчина, на которого можно положиться. И это прекрасно. Не сомневаюсь: как бы дальше ни сложилась жизнь, Катя с ним будет счастлива.

— Если можно, я тоже выскажу свое мнение, — вмешалась в спор актриса Вера Алентова. — Прежде всего, насчет девочек-старшеклассниц, за которых боятся директор школы: не дай бог, они возьмут за пример «безнравственность» моей героини. Знаете, меня ваши опасения не удивили. Среди большой почты, которую мы получаем, немало писем от педагогов. Многих из них смущает эпизод с Табаковым. В этом, простите мне мою откровенность, мне видится некая профессиональная, что ли, наивность. Вера в то, что любые человеческие поступки свершаются прямо под влиянием искусства, в порядке слепого подражания. Это, конечно же, не так! Если бы это было так, нам нужно было бы создавать фильмы, где действовали бы только одни добродетельные люди, совершающие одни добродетельные поступки. То есть фильмы бесконфликтные. Но искусство действует иначе,

возбуждая раздумья, мысли, желание правильно понять жизнь и то, что тебя ждет в ней. К тому же, так я думаю, многие учатся на чужих ошибках? Каждый проходит свою жизненную школу самостоятельно. Не стоит, по-моему, бояться за ваших девочек. У меня у самой подрастает дочь, и я вовсе не опасаясь, что на нее повлияют дурные литературные или кинематографические примеры. Даже если они действительно дурные. Для чего у нас в фильме этот роман моей Катерины? Реальность-то ведь куда сложнее прописей... Да, любой из нас формируется прежде всего окружающей жизнью, приобретая собственный — сладкий или горький — опыт, и многое здесь зависит от воспитания и дома, и в школе, от правдивости, сказала бы я, этого воспитания. Нет хуже воспитания, чем воспитание при помощи «хрестоматийного глянца». Будет человек воспитан хорошим и чистым и к нему никакая грязь не пристанет... Так что, думаю, товарищи педагоги волнуются зря... А вот что касается жен-



В. В. Алентова

щины, сказавшей в зале: «Это про меня», — тут сложнее. Вот тут искусство напрямую встретилось с жизнью. И было бы очень интересно узнать, что означала для той женщины эта стыковка...

Владимир Ишимов. Это весьма характерно — спор, который вспыхнул вокруг «незаконной» связи Катерины с неким женатым человеком. Выступление В. Аверьяновой несомненно отражает точку зрения многих

зрителей — они раздосадованы, а то и шокированы тем, что Катерина, которую они приняли в свои сердца как героиню образцово-показательную, в личной жизни повела себя вразрез образцово-показательным прописям массового сознания. Что по этому поводу можно сказать?

Можно было бы поддержать В. Алентову: жизнь и вправду куда сложнее и многообразней любых, самых верных прописей, и нарушение их отнюдь не всегда свидетельствует об элементарной «аморалке»...

Можно было бы поинтересоваться и другим: почему товарищей возмущает только этот «грех» Катерины? Ведь ежели быть последовательным в такой критике, то и роман ее с Рудольфом-Родноном заслуживает осуждения, и по тем же мотивам: их отношения тоже не освящены ЗАГСом. Более того, любовь с Гошей — тоже! Почему же надо бить в колокола в одном случае, а в другом — подобном ему — закрывать глаза? Из-за того, что Рудольф Катю соблазнил, а Гоша, напротив, «в итоге» женился? Житейски позицию еще можно понять, из жизни, но в искусстве обстоит иначе. Паратов соблазнил Ларису. Но разве она стала из-за этого порочной? А идея пьесы порочна? Всегда важно не то, что происходит с героями, а что происходит со зрителем и во имя чего происходит.

Вот и в этом случае. Кому-то хотелось бы, чтобы Катерина была образцово-показательным манекеном. Но она — живая нормальная женщина, с сердцем, а не «пламенным мотором» в груди, отнюдь не чуждая естественных женских страстей. И женских слабостей тоже, и это, между прочим, в сценарии было обозначено еще четче и определенней, чем вышло в фильме.

Но самое главное — в другом. Искусство не знает ни запретных тем, ни крамольных ситуаций, ни нежелательных персонажей. Всяческие табу ему чужды. Искусство не только имеет право, но обязано вторгаться в святая святых человеческой души и человеческой судьбы, не останавливаясь перед самым трудным и деликатным. Вопрос лишь в том — еще и еще раз подчеркнем это — во имя чего и как делает

это художник. Иными словами, проверять искусство мы вправе лишь правдой жизни и правдой самого произведения искусства.

Что же касается в принципе понятных опасений В. Б. Аверьяновой за нравственность старшеклассниц, то, думается, тут все же права актриса: зритель не будет немедленно и зеркально подражать — в дурном или хорошем — персонажам экрана, книги, сцены. Воздействие произведения искусства на сознание, а тем более на поведение людей процесс куда более сложный; оно опосредовано не только структурами искусства, но и психологией человека, социальной и индивидуальной.

Нравственный урок — вот то высокое и необходимое всем, что извлекаем мы из творения истинного искусства, а вовсе не те или иные подсказки, как себя вести в данной ситуации. Будь иначе — тогда «Мадам Бовари» и «Анну Каренину», при силе их влияния на людские души, наверное, вообще не следовало бы давать читать старшеклассницам.

Ну и, конечно же, прав фильм: влиятельнейший учитель жизни все-таки сама жизнь и собственный опыт каждого человека.

А теперь — насчет соображений более серьезных. В. Б. Аверьянова не верит, что при перепаде в социальном статусе (Катерина — директор завода, Гоша — простой рабочий) возможно их супружество. В этом соображении, несомненно, есть весомое зерно.

Хотя нашему обществу свойствен социальный динамизм, отсутствие глухих барьеров между различными социальными слоями и группами, перегородки тем не менее существуют. В этом смысле можно было бы считать, что эта лента в какой-то мере — о преодолении этих перегородок силою любви. Однако, по-моему, это неполный вывод. И вот почему. Люди у нас разделены не социальным положением как таковым, а личностными параметрами, которые далеко не всегда напрямую определены только принадлежностью к той или иной группе общества. Рабочему или крестьянину никем не заказано быть «большим интеллигентом», чем индивид, который по внешним признакам — прежде всего роду занятий — формально принадлежит к лю-

дям умственного труда. Было бы желание! Тут все зависит от человека и только от него. Об этом мне с жаром и увлечением говорили передовые рабочие с московских заводов «Красный пролетарий», имени С. Орджоникидзе. Да и убедительные социологические исследования свидетельствуют, что высшие слои рабочего класса у нас по личностным параметрам, осознанию жизненных целей, интеллектуальному и духовному багажу, социальным экспектациям значительно ближе к истинной интеллигенции, чем к низшим слоям рабочего класса.

Так вот: все дело в том, что Гоша как раз и принадлежит к верхушке рабочего класса, к рабочей элите. Таких, как он, безусловно, еще не большинство: слесарь-виртуоз, мастер «штучной», истинно творческой работы, художник своего дела, рабочий-интеллектуал. Гоша не массовиден, но характерен для нашего динамично развивающегося общества. Он соединяет в себе доблести «рабочей косточки» интеллигента, высокое достоинство и чувство личного суверенитета плюс истинную мужественность — вот почему он и оказался под стать такой умнице и деловому человеку, как Катерина.

В. И. Комицын прав: такой характер — открытие нашего экрана. И принципиально очень важное, высоко знаменательное.

Фильм дает возможность показать это очень наглядно, поскольку содержит прямо-таки художественно-социальную диаграмму: типы современного советского рабочего. Рядом с Гошей, оттеняя его, существует в ленте старый наш знакомый Николай, муж Тоси. Тоже вполне достойный человек, хозяин, мастер, настоящий мужчина. Славный, но — обыкновенный, ничем не выделяющийся парень. Круг его интересов — работа, семья, садовый участок, старенькая машина. Обыватель? Нет, ни в коем случае! Человек с благородными представлениями о долге, верности, дружбе, надежный в радости и беде. Кредо обывателя: «Моя хата с краю», а Николаю, напротив, есть дело до ближних и дальних, он человек действительной помощи другим.

Но представьте себе Николая рядом с Кате-

риной, в роли ее возлюбленного или мужа. Возможно это? Конечно же, нет!

Дело тут в качестве личности. На месте Гоши немыслим не только рабочий иного типа, но и любой заурядный, малонинтересный, плоский человек, будь он даже профессор, видный инженер или крупный администратор. И к тому же трижды сторонник патриархата, спавленного хотя бы и с джентльменством...

А Гоша в огромной мере как раз благодаря таланту, чуткости и мастерству Алексея Баталова, мне кажется, в роли Катиного мужа убедителен. Он имеет право и основания им стать.

●

Но возвратимся за «круглый стол» и познакомим читателей с соображениями студента Московского автодорожного института Александра Котова:

— Мне кажется, что фильм «Москва слезам не верит» пришелся по душе большинству людей потому, что затронул живущую в каж-

его» человека она встретила, когда полжизни было у нее уже позади... По-моему, только ограниченные люди целиком довольны собой и своей жизнью. В нормальном человеке всегда живет неудовлетворенность, потому что редко бывает, чтобы все шло, как хочется, чтобы все полностью удавалось, да и с собой чтобы ты всегда был в ладу... Посмотришь фильм «Москва слезам не верит» — и подумаешь: а ведь верно, не последний день живем, многое от тебя самого зависит, наверняка еще впереди ждут тебя и радости! Вот почему я считаю этот фильм произведением общечеловеческого звучания. А нравиться он должен все-таки больше женщинам. С чрезвычайно тонким проникновением в женскую душу сделан фильм!

— Александр прав, — подхватила начальник смены цеха № 6 Центрального телеграфа Герой Социалистического Труда Раиса Лифанова. — Мне трудно сейчас говорить, фильм просто меня потряс. Смотрела я его впервые, и даже не знала, о чем он, идя на просмотр.



А. В. Котов



Р. П. Лифанова

дом тревожную и пронзительную струну. Ведь это так — многие из нас живут, работают, учатся в многотысячных коллективах, ежедневно проходят по нашему городу, бывают в театре, в клубах, в дружеских компаниях и все-таки никак не могут найти того человека — единственного человека! — который нужен именно тебе. Как редко встречаются двое, которых сама судьба предназначила друг для друга... Вот так было и с Катериной — «сво-

У нас очень много говорят об этой картине, но каждый раз, когда мне пытались его пересказать, я затыкала уши: не люблю смотреть фильм, если заранее известно его содержание.

Должна сказать, что симпатию и сочувствие вызвали у меня все три главные героини. Александр прав: это потому, что авторы и актеры глубоко понимают женский характер. И Катерина, и Тося, и Людмила — все они естественные и живые. У каждой своя правда,

своя доля. Мне понравилась даже Людмила. Пусть у нее не сложилась жизнь — что ж, ведь не у каждого она складывается удачно. А Людмиле тоже хотелось, как всякой женщине, создать семью, быть счастливой. Близка мне и Тося, но прежде всего — Катя. Не раз я даже всплакнула, ее судьба задела меня за живое. Мне от души было жаль Катерину. Ведь она с самого начала стремилась к счастью чистому, высокому и только через силу шла за Людмилой, когда та тянула ее ко лжи, чтобы выиграть «в большую московскую лотерею». Вот и выиграли — что одна, что другая. Больно было за Катю, когда ее обманул Рудольф, когда она осталась одна — такая хорошая женщина. Но я понимала, что она одна, но не одинока — вокруг нее верные подруги, друзья. И конечно, благодаря своим прекрасным человеческим качествам, которые выявил, убедительно проявил экран, Катерина поднялась так высоко, столь многого достигла в жизни. Меня поразила мысль, которую Катя высказала Родиону, столкнувшись с ним



Л. Е. Корешкина

два десятилетия спустя: «Не брось ты меня двадцать лет назад, я, быть может, ничего бы не добилась». Да, фильм этот — сама жизнь, герои его — это мы, а актеры — актеры не играют, а живут на экране...

— Наверное, режиссер Владимир Меньшов слушает нас с замиранием сердца, — предположила секретарь парткома Центрального телеграфа Лидия Корешкина. — Ведь ему важно знать, что мы почувствовали в его фильме,

как его поняли. Я смотрела картину два раза. Первый раз в «Октябре». Там был партийный актив города, и зал во время демонстрации сидел так тихо, словно это огромное помещение было пусто: захватывал каждый эпизод, каждый штрих, каждое слово. Вот Николай и Тося пошли вместе впервые на работу — и тебя сразу наводит на размышления: как это прекрасно! Как это просто и вместе с тем драгоценно — всю жизнь вместе, всегда и везде...

Перед тем как идти сюда, в редакцию, мы устроили обсуждение фильма «Москва слезам не верит» у себя на телеграфе. Наш коллектив по преимуществу женский, причем немало женщин у нас по многу лет живут в общежитии. Что там говорить, каждой из нас хочется личного счастья — удачной женской судьбы, и судьбы всех трех героинь картины — да, да, всех трех: не только Кати и Тоси, но и Люды — были словно бы в ободрение многим нашим девушкам, словно бы в залог того, что каждой может улыбнуться счастье.

Тем более что сценарист и режиссер, как я понимаю, старались подчеркнуть: каждый человек, каждая женщина кует свою судьбу, свое счастье собственными руками. И каждая получает то, что заслужила. Если Людмила жадно стремилась схватить самый сладкий кусок, шла для этого на любые ухищрения, то она сама и виновата в своих несчастьях. И хотя ей симпатизируешь, жалеешь ее, все равно это понимаешь. Понимаешь справедливость слов Николая: «Чтобы стать генеральшей, надо выйти замуж за лейтенанта, помотаться с ним по дальним гарнизонам, узнать, почем фунт лиха».

В этом фильме каждый находит что-то важное для себя. Авторы откровенно показывают и хорошее, и плохое в нашей жизни, например, ужасное зло пьянства. Но при всем при этом оставляют видимым и лучшее. Вот почему фильм «Москва слезам не верит» буквально перевернул Москву...

— Очень точные слова, — бросила реплику Валентина Аверьянова. — Фильм всем нам и каждому в отдельности оставляет надежду. Это невероятно много! Это очень важно!

Снова попросила слова Вера Алентова:

— Я совершенно согласна с Александром Котовым и некоторыми другими выступавшими: далеко не у каждого из нас судьба складывается так, как мы хотим. Но всегда в душе продолжает жить чувство, что не все еще ушло, что кое-что еще можно исправить и улучшить. И если, как вы говорите, наша картина помогает усилить, упрочить эту надежду — значит, мы поработали не зря. Потому что именно к этому мы и стремились. Конечно же, наш фильм адресован не одним только женщинам. Быть может, мужчинам в первую очередь важно его посмотреть и над ним подумать. Подумать над тем, как живет, как ведет себя Гоша, — и может, что-то переменить у него. Мы очень хотели, чтобы у нас получился добрый фильм — добрый тем, что в нем живут и действуют добрые хорошие люди, всегда готовые прийти на помощь другу или подруге, когда те попадают в беду. Добро притягательно, не может нас не притягивать такой обаятельный, остроумный, сильный человек, как Гоша в исполнении Алексея Ба-

Работница Второго московского часового завода Ольга Стрелкова привлекла внимание еще к одному аспекту картины:

— В фильме показаны хорошие, здоровые, откровенные отношения между матерью и дочерью: Александра не судит, тем паче — не осуждает мать, а понимает ее, принимает все в ее жизни таким, как есть. Это идет от глубокой внутренней связи между ними, от любви и взаимного доверия.

Знаете, я никогда не хожу на кинокартину больше одного раза. А вот этот фильм сегодня смотрела во второй раз. Пойду и в третий... Потому что это фильм про всех нас. Об этом тут уже многие говорили, но хочу сказать и я свое собственное мнение о фильме. Здесь, может быть, многое и из моей жизни, из жизни моих друзей и подруг. Мне кажется, что сейчас утрачивается умение дружить. Потому так хорошо, что в картине ярко и привлекательно раскрыта вся прелесть верной многолетней дружбы. И это — тоже про нас, про нашу компанию, которая дружит с первого класса.



О. П. Стрелкова

галова. Это большая его актерская удача, по моему мнению. И вот еще что. Кусочек надежды, которой мы стараемся вселить в сердце каждого зрителя, — не слащавое утешительство, нет! Это надежда реальная, согласующаяся с сутью нашей жизни, — она вполне может осуществиться. В самом деле, ответьте: что в нашем фильме происходит такого, чего не могло бы быть? Думаю, что у нас все из жизни, только увиденной добрыми глазами.



С. Н. Ипатов

Конечно, у каждого своя жизнь, семья, мало свободного времени, но как замечательно, даже редко встречаясь, знать: у тебя есть верные друзья. Если что-то случится, если кому-то плохо — помощи долго ждать не придется.

Размышления над фильмом возникли и у секретаря комитета ВЛКСМ завода «Знамя труда» Сергея Ипатова, размышления, так сказать, «московского характера»:

— Главный редактор журнала спросил се-

годия: почему же все-таки фильм «Москва слезам не верит» пользуется такой популярностью? Я не думаю, что мы сумеем исчерпывающе ответить на этот вопрос. Но кое-что мы уже сказали, можно сказать и еще кое-что.

Ну, во-первых, это картина о Москве, о москвичах. Не знаю, будет ли фильм в такой степени популярен в Киеве или Владимире, потому что наш любимый город, его улицы, его ландшафты, его атмосфера — все, что так дорого москвичу, — очень важный элемент художественного обаяния фильма.

Притом Москву мы видим во временном разрезе — среднее и старшее поколение словно бы возвращается в годы своей юности, в конец пятидесятых, когда началось в Москве массовое жилищное строительство; а мы, молодежь, можем, посмотрев первую серию ленты, сравнить Москву сегодняшнюю с той, какой она была до нас. Прекрасна в фильме широкая панорама нашего города, и на ее фоне ярко показаны люди.

Тенденция фильма — рассказать, как жили москвичи два десятилетия назад и как они живут сейчас. Позволить нам сравнить. Сейчас мы живем много лучше — это в картине видно очень наглядно, рельефно.

Фильм показывает перспективу роста, которая есть у каждого советского человека. Мысль такова: ты можешь в своей стране добиться всего хорошего, честного, благородного, если по-настоящему, действительно этого пожелаешь. От твоих дел зависит и твое будущее.

Простая мысль. А какая важная. И ведь почему-то никто до Меньшова и Черных не высказал ее так увлекательно и убежденно.

— Чем понравился фильм мне лично? — волнуясь, говорит инженер Второго московского часового завода Елена Курицкая. — На что прежде всего я реагировала? На искренность и эмоциональность игры актеров. Никакой фальши! Для меня это очень важно! Один очень известный фильм о любви, вызвавший в свое время очень острые споры в прессе, мне было смотреть неприятно; он просто-таки резал меня по нервам своей искусственностью

и фальшью. В том фильме все было, как в театре, все с пафосом и специальной красотой. Хотели, чтобы мы сидели потрясенные, а мы ничему не верили и иногда даже посмеивались про себя. Думаю, не стоит его здесь называть, потому что речь сегодня не о нем. «Москва слезам не верит» привлек меня своей жизненностью, остроумием — мягким и тонким; в авторском юморе есть прямо-таки находки, золотинки. Самые обыденные ситуации — и так много юмора, естественного, вроде бы самопроизвольного.

Меня убеждает характер Катерины. Благодаря ему она перенесла горе, нелегкую жизнь матери-одиночки и вырвалась так далеко вперед. Хотя не могу не сказать: судьба Катерины не очень типична. Много ли мы найдем в действительности молодых женщин — директоров крупных предприятий? А уж с такой вот поломанной личной судьбой — тем более. Теперь о Людмиле. Таких предприимчивых особ нетрудно найти. Но в жизни — в отличие от фильма — они чаще выигры-



Е. А. Курицкая

вают в «лотерее судьбы», чем девушки скромные и деликатные. Впрочем, иногда могут и «погореть». У меня есть знакомые девочки, которые энергично «делают судьбу своими руками». Почти все они «на текущий момент» победили. А что с ними будет через десятилетие — неизвестно. Поживем — увидим. Вот именно поэтому хорошо, что Людмила остается у разбитого корыта: таких «шустрых» большинство людей не лю-

бит, и зрителю нравится, что ему показывают, как одна из них терпит поражение.

Я смотрела сегодня «Москва слезам не верит» вторично. И смотрела по-другому. В первый раз — на едином дыхании, с какой-то жадностью. Теперь, зная сюжет, — спокойнее, холоднее, замечая многие подробности, которые как-то ускользнули от внимания в первый раз. Заметила я и некоторые сбои, накладки — очень досадные.

Вот одна. Уж в очень шикарную квартиру поселил режиссер Катерину во второй серии. Вы скажете: не так уж это существенно, тем более что Катерина-то — директор завода. Это так. Но тут возникает противоречие, которое влечет за собой цепную реакцию недоверия у зрителя. Поясню. Вот Гоша впервые оказался перед подъездом Катерины. Светлокирпичный эlegantный небоскреб — как раз по рангу Катерине. И невозможно поверить, что проницательный знаток жизни Гоша, человек мгновенной реакции, даже еще не зайдя в Катеринину квартиру, а только взглянув на этот дом, не сообразил бы тотчас, кто его новая знакомая.

Так — пусть немного! — искажается характер Гоши.

И еще. Есть такие моменты в фильме, где авторам изменяет вкус — появляется либо дурная «красивость», либо мелодраматизм, желание поиграть на чувствительности зала, особенно, конечно, его женской части.

● **Владимир Ишимов.** Для фильма «Москва слезам не верит», думаю, как правило, характерна точная расстановка социальных и социально-психологических акцентов.

В этом смысле примечателен разговор Гоши с дочерью Катерины Александрой о карьере и счастье. Александра спрашивает, почему Гоша не стал учиться дальше — ведь он смог бы стать руководителем. «А разве всем обязательно быть руководителями?» — парирует Гоша. Он понимает счастье как свободу и уважение, и потому, говорит он, «я предпочитаю делать в своей жизни то, что я люблю, а не то, что модно, престижно или положено. Люблю свою работу, потому что,

когда я туда прихожу, там начинается то, что без меня не крутилось...» Если перевести на социологический язык, то это означает, что Гоша вертикальной социальной мобильности — продвижению вперед и вверх — предпочитает мобильность горизонтальную, то есть профессиональное и личностное совершенствование. В. Черных и В. Меньшов уловили и едва ли не первыми в живой форме передали тенденцию, которая завоевывает все больше и больше сторонников. Например, кинодокументалистика все чаще знакомит нас с незаурядными людьми, рядовыми рабочими высочайшей квалификации, которые не стремятся «делать карьеру» — они хотят одного: оставаться рядовыми рабочими. Вспомним хотя бы героя одной из таких документальных лент — «Ищу соперника».

В целом авторы чутки к социально-бытовой правде. Но вот с Катериной квартирой у них и вправду получилась накладка. Между прочим, в сценарии квартира, где теперь живет Катерина, была охарактеризована иначе: двухкомнатная квартира, обставленная стандартной мебелью, притом одна комната — проходная. Почему же в фильме скромное жилье превратилось в «апартаменты»? Деталь? Но недаром говорят: «В искусстве бог — в детали». И в таком фильме, как «Москва слезам не верит», любая деталь или подробность, связанная с социальными реалиями, тоже должна быть безупречной. Е. А. Курицкая права: высотный дом из светлого кирпича и просторная квартира в этом доме сразу бы разрушили первоначальное, заинтриговывающее представление Гоши о железнодорожной знакомой. Пустяки? Видимо, нечто большее, коль скоро останавливают на себе внимание зрителя.

Правда, видимо, Е. А. Курицкая и относительно огрехов вкуса в фильме. Не они определяют стилистику ленты, но все-таки они встречаются. И тут таится серьезная опасность.

Можно не сомневаться: триумф фильма В. Черных и В. Меньшова привлечет к нему внимание не только зрителей, но и коллег. Кое

у кого появится желание двинуться этим же путем. Серьезные художники, конечно же, примутся за дело с ясным пониманием, что подражать картине «Москва слезам не верит» бессмысленно. Можно и нужно другое — продолжить эту линию, учиться воспроизводить правду жизни таким образом, чтобы это увлекало по возможности более массовую аудиторию. Однако, несомненно, рядом с последователями и продолжателями окажутся — и в немалом числе — эпигоны. Памятуя об этом, надо сразу предупредить: тут не штука запросто скатиться к дурному вкусу, слезливой сентиментальности. На пути всего этого надо постараться поставить труднопреодолимые преграды. А для этого прежде всего показать, где в фильме В. Меньшова есть «крючечки», на которые никому не след попадаться...

С большим интересом слушали собравшиеся задорное, полемичное выступление режиссера-постановщика картины «Москва слезам не верит» Владимира Меньшова.

— Мне очень по душе такая форма общения со зрителем. Я хотел такого вот разговора. Когда обозначился большой успех нашей картины, меня тоже стало терзать желание понять, откуда он, что в ней есть такого, на что так остро реагировал зритель, — не скрою, я испытываю влечение к этому моему фильму. В нем загадка не только для критики, но и для меня. В нем есть видимо, что-то живое. Который уже раз подряд я смотрю свою ленту и испытываю удовольствие, потому что слежу за зрителем. Мне необыкновенно интересны его реакции. И когда в зале возникает почти эйфорическая атмосфера, когда ты попадаешь в это поле, оно тебя тоже электризует.

Я делал этот фильм, имея в виду четкий адресат: для массового зрителя. Как ни парадоксально, этого нужно было прежде всего захотеть. Ведь не секрет, что у нас делаются и картины без всякого расчета на то, что их будут смотреть. Не раз мне приходилось наблюдать, как режиссер, снимая картину, совершенно не представляет себе

будущую свою аудиторию. А это ведь так важно — точно знать, кто он такой, твой зритель.

Разные режиссеры понимают это по-разному. Скажем, для одного — это десяток-другой его близких друзей, их мнения ему, мол, вполне достаточно. Бывает и так, что человек, делая фильм, представляет зрительный зал в Канне или Венеции, а уж потом в Москве. Есть обширная категория картин, сделанных «для сдачи». Их судьба, как правило, заканчивается в Госкино, когда выдается акт о приеме: больше никто такие картины не смотрит. Есть фильмы, рассчитанные на критиков...

Повторяю: наш фильм был рассчитан на массового зрителя. И тут я угадал. Это сейчас, пост фактум, можно написать, как рецензент «Советской России»: «Фильм, обреченный на успех». Что это значит? Сия мысль ведь ничего не объясняет: что надо было сделать такого, чтобы успех действительно пришел наверняка. Я хочу, чтобы рецензент



В. В. Меньшов

мне ответил: почему наша картина была обречена на успех? В сюжете такая «обреченность» не заложена. Вот рядом идет лента Никиты Михалкова «Пять вечеров». Тоже история о любви. И тоже — как наша первая серия — сделана в стиле «ретро». Великолепны актерские работы Гурченко и Любшина. И вообще — талантливая, превосходная картина. А сколько зрителей ее посмотрело? В несколько раз меньше, чем наш фильм. И

отношение аудитория иное, менее жаркое, что ли. В чем тут дело? Что же «обрекло» фильм на успех? Я очень хочу это понять, но исчерпывающего ответа критика пока не дает.

Буду откровенен: не так-то легко браться за подобную работу. У иных коллег само понятие «массовая продукция» вызывает даже некоторое высокомерие. И у нас трудности и сложности начались как только мы запустились. А когда фильм вышел на экран, она, критика, сразу встала к нему в резкую оппозицию. И не только критика. На одном совещании очень уважаемый режиссер даже сказал: картина эта, на мой взгляд, портит вкусы зрителей, приучает их к неправде в кино. Если таких фильмов будет много, наш зритель потеряет ориентиры, перестанет различать правду и ложь.

Суждение это в спектре мнений о нашей ленте, конечно же, крайнее, но и этих слов из песни не выкинешь.

Поначалу мне казалось, что причина такой недоброжелательности — шумный успех у зрителя. А выступать против нашей картины тем более легко, что она «не защищена» высокой темой — она не про войну, не про освоение целины, не про выдающийся героический подвиг в космосе. На экране — самая обыкновенная жизнь, самые обыкновенные ситуации и обыкновенные люди.

Попробую объяснить, что именно мне хотелось сказать в картине и что тем не менее оказалось для меня, постановщика, в ней «тайной». Бунюэль как-то перечислил все компоненты, которые приводят к творческой удаче режиссера, перечислил и добавил: а еще нужен кусочек хвоста черта. Так вот, где же у нас этот кусочек?!

Что касается основных компонентов, то тут мне, в общем-то, многое ясно. Прочитав сценарий Валентина Черных, опубликованный в «Искусстве кино» в 1977 году, я сразу ощутил его притягательную силу. Хотя, скажу откровенно, кое-что в нем мне пришлось не по душе, и вы, если прочтете сценарий, сразу заметите, что именно. Но — и это было для меня решающим! — сценарий давал возможность поразмышлять о реальной жизни.

Мне хотелось сделать фильм, к которому никак не применимы были бы обычные вопросы: про что он? Какая в нем главная мысль? Мне хотелось сделать простую ленту — чтобы рядовые зрители узнали на экране свою жизнь, а в героях — самих себя. Знаете, «про что» фильм — можно сразу же забыть, но эмоциональный настрой картины, то состояние, в котором ты вышел из зала, всегда останется в душевной памяти.

И еще: в этой картине мне хотелось подвести некоторые итоги своей собственной сорокалетней жизни. Сценарий, на мой взгляд, такую возможность давал. Ересь, скажете вы? Да нет. Конечно, я не собирался делать свою киноавтобиографию, но всего, что есть в нашей ленте, я напробовався досыта в свое время: и общежитий, и недоступности для меня мира киноактеров, а потом и сиротского своего ощущения в Доме кино, и неудач, и отчаяния...

Все, все мне вспомнилось...

В «Советской России», я уже упоминал ее, появилась рецензия на нашу картину под названием «Вариации на тему Золушки». Автор ее, видимо, полагает, что я не читал Перро и по незнанию слепил еще одну современную утешительную киносказку.

По-моему, это не плодотворная критическая позиция. Скажу откровенно: успех фильма нужен еще и для того, чтобы заставить профессиональную критику проанализировать его природу. Серьезно, основательно, со всей эрудицией и пониманием современного кинопроцесса, с желанием понять механизм зрительского восприятия! Я не претендую на то, чтобы «Москва слезам не верит» встретила похвалы в критике, но объективного анализа она заслуживает! Разве это не так? Уверен: от нашей работы не стоит отмахиваться критическими остротами. Гораздо полезнее вместе с нами ее разобрать, чтобы стало ясно: тут мы попали в точку, а тут промахнулись. Но в статье, написанной для «Советской России», такого разбора нет. В ней одно барское пренебрежение к сделанному нашим коллективом. Полезно ли это для советского кино в его борьбе за зрителя?

Да, конечно, успех нередко сопровождает и дешевые киноподелки, вроде набившей всемогущему «Королевы Шантеклера» или индийских коммерческих лент. Да, и про «Королеву» иные зрители говорили: все, как в жизни. Так разберитесь, в чем тут дело, чем один успех отличается от другого, какие факторы действуют в одном и в другом случае — разберитесь и растолкуйте всем нам, в том числе и мне, профессиональному кинематографисту! На то ведь и существует истинная критика — она живет не вне кино, а в нем, она должна быть соучастницей общей работы! А иначе получится: «Зритель простодушен, а настоящую истину знаем только мы, критики».

Вот, говорят: первая серия — это действительная правда жизни, а вторая... Ну, побойтесь бога, почему все у Катерины так блестяще? И квартира у нее роскошная, и машина своя, и директором она стала вопреки своей трудной молодости. Но разве так в жизни не бывает? Скажу больше: по-моему, судьба Кати как раз типична. Да вспомните прошлое любого видного нашего деятеля — кем он был двадцать лет назад? Как жил? И нередко вы убедитесь, что его жизнь — это крутое восхождение по жизненной лестнице! Или еще упрек: почему вы не показали, как все это ей удалось? Но мы не ставили перед собой такой цели. Нам важно было другое. Вглядитесь в Катерину из первой серии, внимательно взгляните, и поймите, как и почему она сумела стать победительницей! Если вы увидите, что заложено в той Катерине, из первой серии ленты, то этого будет достаточно. Мне было интересно другое — те параллели, что возникают между концом пятидесятых и исходом семидесятых.

Конечно, двадцать лет — много для одной человеческой жизни. Но это еще не вечер! И многое, очень многое в твоих руках — хотели сказать мы зрителям. Я искренне радовался, когда многие товарищи это сегодня уловили и говорили об этом. Ведь в этом, мне кажется, и состоит оптимистический, основанный на вере в человечность нашего образа жизни заряд картины.

Однажды я оказался свидетелем незабывае-

мого, обжегшего меня факта. Как-то в юности я попал на одну вечеринку. Там были прекрасные ребята, актеры, однокурсники по институту, царил незамутненное веселье. А рядом, в ванной, «отмокал» уже спившийся, пропащий, как всем казалось, человек, не с их курса. В этот день его выгнали из очередного театра... Его жалели и презирали. А потом прошел какой-нибудь десяток лет, и судьба этого человека свершила такой головокружительный взлет, что никакой фантаст не мог бы и предположить. Он сейчас один из самых крупных наших актеров. А с другой стороны, в компании главенствовал парень, который для всех был самым первым, самым удачливым. Будущее его всем было ясно как на ладони. Но вскоре что-то у него не задалось... Нет, никакой трагедии не произошло — он жив, работает. Но разве это та карьера, которую все мы дружно ему предрекали?! В чем тут дело?

Все мы, как правило, экстраполируем свою жизнь максимум года на два-три — у нас нет личных долговременных планов. А двадцать лет — это же очень долго, с ума можно сойти, если начать предсказывать. Мне и хотелось в своей картине поразмышлять вместе со зрителем — что же это такое, два десятилетия в нашей судьбе? Может быть, где-то здесь и можно поискать разгадку привлекательности фильма?

И еще. Я думаю, в нашей ленте ухвачен русский национальный характер. Он ощущается и в ситуациях, и в поступках, и в манере актерской игры.

Хочу сказать еще вот о чем. Люди сложны, неоднозначны, и не стоит их в искусстве раскрашивать либо черной, либо белой краской. Я в своем фильме никого из героев не осуждаю. Вот некоторые из зрителей считают, что Рудик — подлец. Я этого не понимаю. Послушайте, ведь Катерина его и вправду обманула, выдав себя за профессорскую дочку! И то, что он растерялся — это, по-моему, вполне естественно. Я его поступок не оправдываю, но убежден, что его нельзя считать негодяем. Думаю, что понять можно и Володю, которого играет Олег Табаков. Тут-

то Катерина прекрасно знала, на что шла, в какое может угодить двусмысленное положение... Взрослая же, опытная женщина... И Людмила, по-моему, не может вызывать неприязнь: в ней громадная энергия, жажда деятельности, она верная подруга и добрая душа. Уверен, что, когда она была женой своего спортсмена и у них жизнь была полной чашей, она изо всех сил помогала Кате с ребенком...

Меня очень согрело то, что вы здесь, товарищи, говорили. Меня ободрила, прежде всего, ваша мысль, что картина наша рождает теплые чувства, вселяет надежду — это для меня самое главное. Я думаю, что кино должно ставить перед собой такую задачу.

Подчеркну снова: я хотел сделать и сделал фильм для самой широкой публики. Признаюсь, что мне предлагали ставить фильм, который сейчас вышел под названием «Осенний марафон». Сценарий Александра Володина — талантливый сценарий, и картина Данелия — талантливая работа. И все-таки я от постановки отказался. И, перечитав множество сценариев, твердо остановил свой выбор на сценарии Валентина Черных. И счастлив теперь, что наш фильм встретил такое понимание у вас, у тех, для кого мы работали.

Серьезные теоретические выводы из состоявшегося обсуждения сделал в своем выступлении первый секретарь Фрунзенского райкома партии Борис Грязнов:

— Сегодня здесь, в редакции, собралась символическая, сказал бы я, и очень характерная для нашего района группа людей: представители рабочих, интеллигенции, студенчества.

Чем же взбудоражил этот фильм; о котором мы столь подробно и взволнованно сегодня говорили? Думаю, прежде всего тем, что это действительно фильм о каждом, о любом москвиче, о советском человеке — нашем современнике. Фильм, сильный тем, что он проникнут нашим советским коммунистическим духом, нашим нравственным началом, тем пониманием места человека в обществе, которое свойственно именно нашему народу.

Мне хотелось бы прежде всего остановиться на нравственной проблематике искусства. Не

секрет, что для нас предметом первостепенной заботы, предметом волнений и тревог является нравственное здоровье народа, сложнейшая из сложных задач — нравственного воспитания людей, выработки в них ведущего качества современного советского гражданина — активной, принципиальной жизненной позиции. Именно на это прежде всего нацелили нас XXV съезд партии, его решения, Отчетный доклад на съезде Леонида Ильича Брежнева. Такова стратегия партии, стратегия, исходящая из главной цели, стоящей перед развитым социалистическим обществом, — формирование новой, коммунистической личности.

Вот почему в своем докладе на XXV съезде КПСС Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев, анализируя состояние, успехи и прототипы советского искусства, особо остановился на разрабатываемой художниками теме нравственных исканий, на их успехах и издержках в этом первостепенной важности деле. И естественно, что мы сегодня, в



Б. А. Грязнов

преддверии XXVI съезда Коммунистической партии Советского Союза, с новой пристальностью вглядываемся в сделанное в столь кардинальной сфере. Вглядываемся, чтобы понять: что же прибавилось здесь в нашем партийном идеологическом арсенале? Какие произведения искусства, кино прежде всего, служат партии и народу хорошую службу?

Вот в каком контексте, товарищи, мне и хотелось бы взглянуть на картину «Москва сле-

зам не верит». В этом фильме ярко звучит вера в человека, в нашу правду, в силу нашей морали, в то, что у нас реально, на деле осуществились нормы справедливых, человеческих отношений между людьми, которых не знает и не может знать буржуазное общество. Осуществились, несмотря на многие трудные и нерешенные проблемы, которые, конечно, в нашем обществе есть. Есть они и во взаимоотношениях наших героев, в их киносудьбах. Вот в чем прежде всего, думается, секрет притяжения фильма, корни его зрительского успеха. Скажу еще вот о чем: кроме того, что эта картина рассказывает о близкой всем жизни и знакомых всем людям, она поднимает сложные и важные социальные проблемы, рассматривает процессы, происходящие в нашем обществе. Фильм, выводя на экран яркие, объемные фигуры героев, убедительно показывает, каков он сегодня, наш рабочий класс, раскрывает созидательную и гуманистическую роль этого ведущего класса нашего общества развитого социализма. Я бы назвал этот фильм поэмой о рабочем классе!

«Москва слезам не верит» — прежде всего лента про нас, москвичей, про нашу доброжелательность, про дух Москвы, оказывающий благотворное воздействие на каждого, становящегося москвичом, про творческую атмосферу, в которой живет столичная партийная организация и которая помогает формировать облик новых поколений москвичей.

Может показаться странным, но эта картина о Москве конца пятидесятих годов и о Москве сегодняшней ассоциативно переплетается у меня с впечатлениями, связанными с «Чапаевым», «Членом правительства», «Секретарем райкома», «Коммунистом»... Речь идет не о содержании, не о сюжете, не о героях и не о манере актерской игры. А о каких-то существенных, глубинных, концептуальных основаниях. Гены, так сказать, одни и те же у всех этих фильмов.

Нам давно не хватало именно такого фильма как важного средства в воспитательной работе. Теперь у нас этот фильм есть. Это большая удача.

Что я имею в виду, когда говорю о воспитательной роли этой ленты? Прежде всего, весь фильм в целом, с судьбами его героев и героинь, поэтическими пейзажами Москвы, с оптимистическим настроением, светлым юмором, с сильными и, главное, привлекательными характерами, позволяет зрителю любого образовательного и эстетического уровня извлечь высокий нравственный урок. Урок, который заключается в том, что жизнь наша, наш образ жизни — гуманны в самом широком смысле этого слова. Что и общество наше, и взращенные этим обществом люди — отзывчивы, дружелюбны друг к другу, широки. Что общество и каждый его член, все вместе составляют единство. Что у нас есть все объективные условия для человеческого счастья, а реализация этих возможностей, раскрытие своих дарований, а следовательно, и продвижение по общественной лестнице — в большой мере в наших собственных руках.



Н. П. Яковлева

И еще: картина эта поможет нам избавляться в нашей воспитательной работе от элементов сухости, абстрактности, насыщать эту нашу важнейшую идеологическую работу теплым, живым, эмоциональным содержанием, соединять идейно-теоретические установки с картинами живой жизни, всем понятными и близкими. В полном соответствии с принципиальными установками партии, сконцентрированными в Постановлении ЦК КПСС

«О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

Партийная организация района берет вашу картину «Москва слезам не верит» на вооружение в идеологической пропаганде, во всей нашей работе в массах. Спасибо вам, товарищи, за подспорье!

Обращаясь к авторам картины, секретарь Фрунзенского РК КПСС Нина Яковлева сказала:

— Проследив за тремя женскими судьбами, вы сумели через них широко захватить оком жизни в разных ее проявлениях, благотворных и так называемых негативных. Притом сделали это так, что зритель обогащается хорошими, добрыми мыслями. Фильм рождает бодрое настроение, воспитывает стойкость, важное умение преодолевать препятствия. Очень хорошо, что не обойдена вниманием молодежь — интересно, глубоко раскрыта и эта тема. Перед зрителем — своеобразная энциклопедия нашей обыденной, каждодневной жизни.

Энциклопедия, которая показывает, как человечна и хороша эта социалистическая повседневность. Вот почему фильм, в котором соединилось глубокое содержание и захватывающая форма, который действует и на ум, и на сердце, сыграет важную роль в воспитательной работе наших парторганизаций.

Разговор за «круглым столом» завершил главный редактор журнала «Искусство кино» Евгений Сурков.

— Есть вещи, о которых не надо умалчивать, поскольку они имеют принципиальное значение для нашего кинематографа. Владимир Меньшов сегодня рассказал нам о той непростой ситуации, в которой поначалу оказался фильм в определенной кинематографической и, что меня сегодня интересует особенно, в кинокритической среде. Кстате, одна из причин того, что мы пригласили вас к себе, во многом, связана с этой ситуацией. Мы, журнал, искали в вас, зрителях, опору. Мы нуждались в вашей помощи, ведь пути, которыми идете к искусству вы, зрители, по нашему убеждению, должны быть чутко оценены и

поняты профессиональной критикой. Скажу точнее: чтобы верно, с позиций жизни оценивать произведение искусства, критике необходимо воспринимать его в свете зрительской реакции. Это совсем не то, что иногда делают, когда просто проверяют кассовые показатели и решают, хороша картина или нет. На самом деле все гораздо сложнее. Зрителей может привлечь и плохая картина, и тогда критика должна спорить со зрителями, бороться за поднятие их эстетического вкуса. Ну так, к примеру, как критика боролась с кассовым успехом таких пошлых поделок, как «Опасные гастроли» или «Теща». Но сегодня я хочу заострить другую мысль: советская критика не может, просто не имеет права игнорировать функционирование той или иной картины в зрительской аудитории. И если какая-то хорошая, но трудная, необычная картина осталась недооцененной, мы тоже не имеем права равнодушно стоять в стороне. Мы обязаны бороться за такую картину точно так же, как мы боремся против «Джентльменов удачи» или «Опасных гастролей».

Другими словами, сейчас, как я понимаю, на очередь дня все настоятельнее выходит задача изучения фильма еще и социологически. Обычно мы, критики, проблему социального функционирования произведения киноискусства передоверяем социологам. Но ведь фильм всегда является объектом тех или иных более или менее активных реакций зрительской аудитории. Отражая жизнь, фильм позволяет увидеть ее в своем зеркале — в том преломлении, которое предлагает именно он. Но это не все. Через фильм мы можем войти и в ту социальную среду, к которой он обращен. Можем приблизиться к пониманию нравственного состояния общества, зрительских ожиданий, чаяний, идеалов, потребностей. Изучать их можно путем опросов, анкетирования и т. п. Но можно и идя из недр самого фильма. Вникая в то, каким потребностям в социальной, нравственной самоактуализации зрителей этот фильм отвечает. Ведь каждый фильм представляет собой некое силовое поле, втягивающее в себя зрителя и формирующее его интенции. Пересечение этих интенций, зачастую имеющих резко

несовпадающие друг с другом перспективы, как раз и обозначает функциональную направленность фильма, его способность резонировать в зрительской аудитории. И все это запрограммировано уже в самом произведении и, может быть, выведено из него самого, из анализа его нацеленности на какие-то определенные социальные потребности. Всякий художник имеет их в виду, когда работает над реализацией своего замысла. Да и сам этот замысел всегда возникает из осознания необходимости что-то внедрить в сознание зрителя, какие-то представления о реальности. Понять социальную ориентированность фильма — значит, войти через фильм во внутренний мир зрителя, открыть запрограммированную в картине модель зрительского восприятия.

В этой связи интересен и случай картины Меньшова, которая явно сумела ответить на какие-то важные духовные запросы зрителей, ранее остававшиеся неудовлетворенными. Вот мы и решили узнать у вас, в чем же состояли эти запросы, постараться найти социальное, психологическое объяснение очевидного для всех успеха картины с таким, в сущности, простым, скромным, даже банальным содержанием (сколько похожих историй было — и будет еще! — рассказано и в литературе, и в кино, но, увы, без такого резонанса), нам надо было взглянуть на картину еще и вашими глазами.

Здесь, у себя в редакции, мы сразу оценили содержащийся в произведении потенциал. Мы напечатали сценарий В. Черных, вызвавший, кстати, сразу же немало возражений у некоторой части кинокритиков, первыми опубликовали статью о фильме¹ и, полагаю, еще не раз обратимся к нему.

Вот почему с таким удовлетворением мы слушали то, что сегодня говорилось в этой аудитории. Этот «круглый стол» — веский аргумент в нашем споре с оппонентами.

Почему мы считаем картину принципиально важным явлением?

В нашей жизни много противоречий и трудностей самого разнообразного характера.

В том числе в сфере человеческих отношений, в формировании новых поколений, идейно-нравственного мира молодых. Накопилось много такого, что требует серьезного критического раздумья, пристального и глубокого исследования. В том числе — средствами искусства. И я целиком и полностью согласен с мыслью Бориса Александровича Грязнова, сказавшего, что картина эта поможет партийным организациям в их воспитательной работе. Он утверждал это как партийный работник, я поддерживаю его как профессионал-литератор, как профессионал-критик.

В картине В. Черных и В. Меньшова за простыми человеческими чувствами и поступками раскрывается та высокая духовная культура людских отношений, которая, вероятно, нам сейчас всего нужнее. Нет, этот фильм — не утешение, не призыв пройти мимо противоречий жизни, но ясное выражение веры в жизнь, выражение той внутренней силы, той жизненной энергии, которая так нужна, так жизненно необходима каждому из нас.

Делать «оптимистические» картины легко. Это самое простое дело. Но мало кому удастся снять подлинно оптимистический фильм, фильм, который получил бы живой отклик со стороны зрителей именно благодаря своему жизнелюбию, оптимистический фильм, которому зритель бы полностью поверил.

Как раз такую картину удалось снять Владимиру Меньшову.

Она оптимистична не потому, что в ней моделируются какие-то идеальные ситуации и идеальные человеческие судьбы. Напротив, в ней все из живой жизни — и трудно, и грустно, и досадно за хороших людей, тревожно за то, как сложится их судьба, есть ошибки и ложные решения, есть тот самый быт, в условиях которого живут миллионы людей.

Здесь все узнаваемо и все узнаваемы. И Катерина нам дорога потому, что она — одна из нас. Чем больше мы в нее всматриваемся, тем яснее это становится. И тем больше симпатий она у нас вызывает.

И дело тут вовсе не в том, что у нее чему-то надо учиться, как иногда любят писать критики. Никогда не будем забывать, что искус-

¹ См.: Ел. Бауман. Время сквозь судьбы, — «Искусство кино», 1980, № 2.

ство — не учебник. Читая книгу или глядя на экран, ты учишься не тогда, когда тебя стремятся учить, а когда что-то в книге или фильме тебя заставило задуматься или взволновало, обожгло — по какой-то внутренней ассоциации, иногда даже невыразимой словами — близостью к тебе самому и твоему собственному жизненному опыту. Когда пример человеческой жизни, раскрывшийся перед тобою, оказался и у ж н ы м тебе лично.

Необычность картины «Москва слезам не верит» как раз в том, что она оказалась нужной стольким и таким разным людям. Наш сегодняшний разговор — лишнее тому подтверждение. В сущности, именно об этом говорил сегодня каждый оратор. При всем различии оттенков, нюансов все говорили одно: я нашел в картине нечто нужное именно мне.

Умение показать человека самому себе без прикрас и в то же время вселить в него надежду, вызвать желание действовать, идти вперед, искать пути к успеху, к самоутверждению — огромное достоинство фильма.

Давайте же, товарищи критики, внимательно вдумаясь в этот феномен и постараемся проанализировать его серьезно и глубоко. Это очень важно для судеб всего нашего искусства, для прояснения его путей и задач.

И еще. Каждый из выступавших говорил: мы верим фильму. Ни у кого ни на секунду не возникло ощущения неправды!

Значит, и с точки зрения искусства, произошло нечто важное, то, к чему надо приглядеться другим кинематографистам, работающим над сходным жизненным материалом и примерно в той же стилистике.

Борис Александрович Грязнов сравнил «Москва слезам не верит» с лентами нашей киноклассики 30-х годов. При всей неожиданности такого сравнения в нем, думаю, есть большой резон. Давайте, вернемся в сегодняшний день нашего кинематографа, где есть много интересного, ярко талантливого, остро необходимого людям. И все же, думаю, социальное значение ленты Черных и Меньшова и в их контексте особое. Ибо эта картина по-настоящему массовая — в самом прямом и высоком смысле слова. С того момента, как

вы соприкасаетесь с фильмом, он как серьезный и прочный элемент входит в ваш духовный мир, в ваше внутреннее «я». Сегодня мы все убедились в этом с предельной наглядностью. Уточню: убедились в очень широкой социальной базе картины «Москва слезам не верит».

Мы знаем о поразительном успехе картины в московском прокате. 1 млн. 876 тыс. зрителей за два месяца на двух площадках!!! Но попробуем еще раз вернуться к вопросу: а что такое успех в кино? Настойчиво повторю: кассовый, коммерческий успех фильма отнюдь не всегда показатель точный и верный, во всяком случае — не абсолютный. Это подтверждают сравнительные цифры по другим «рекордным» лентам, имевшим наибольший кассовый успех в тех же самых «России» и «Октябре»: двухсерийный французский боевик «Зорро» (1 млн. 600 тыс.), двухсерийный суперфильм «Клеопатра» (1 млн. 400 тыс.), французская «Игрушка» (760 тыс.). Цифры близкие, но ведь успеху этих картин, думаю, радоваться нечего. Радоваться надо тому, что успех картины «Москва слезам не верит» перекрыл их успех и что ее успех совсем другого рода, а это нельзя не почувствовать, нельзя не понять сразу же.

Случается и другое: тот или иной талантливый, значительный фильм бывает близок и интересен лишь каким-то определенным группам аудитории. Так бывает особенно часто с лентами философского направления, сложно, на большой глубине исследующими тонкие и непростые духовные проблемы современности. Можно назвать целый ряд лент такого звучания, не собравших массовых аудиторий. Иные на этом основании торопятся с выводом: значит, такие ленты не нужны зрителям, значит, их не надо было делать. Но торопиться с приговорами в таких случаях бывает опасно. Опять же, прежде, чем делать вывод, тщательно разберитесь, какова эта лента и почему она не дала высокий дивиденд прокату. Вот две очень разные ленты: «Восхождение» и «Древо желания». Сходное в них только одно: они обе не кассовые картины. Как же относиться к этому факту? Прежде всего надо задуматься

над тем, чего мы не умеем еще делать, чтобы хорошее в искусстве стало достоянием всех, в чем, в частности, слабость критики, ее недостаточная действенность. Нам, критикам, надо понять, что это наше дело — работать над тем, чтобы вкус зрителей неустанно повышался. Мы в долгу перед «Восхождением» или «Древом желаний»: ведь это нам надо неустанно заботиться о том, чтобы к их восприятию зритель был основательно подготовлен, прежде всего эстетически, чтобы он учился разбираться в их художественных и идейных структурах.

Фильм, адресованный массовой аудитории, то есть подавляющему большинству зрителей, обязан обладать высокими идейно-художественными достоинствами и в то же время увлекать, трогать, возбуждать мысли не о том только что на экране, а обязательно и о самой жизни. В нем должны жить живые, во плоти и крови, близкие и понятные нам герои. Таких картин у нас немало. Таков же по своим параметрам и сегодняшний фильм.

Но иные критики полагают, что в нем дело в теме, в сюжете, в отношениях персонажей, в том, что в картине много «про любовь», про сильные чувства, про счастье и горести людские, — что так любит зритель. Вероятно, в этом есть доля истины. Однако мы знаем великое множество фильмов, отмеченных теми же признаками, а между тем с успехом картины «Москва слезам не верит» им не поспорить.

Думается, что исчерпывающего ответа на вопрос: «откуда такой успех?» — никто дать не сумеет. В конце концов, настоящее искусство всегда содержит нечто трудно познаваемое, иначе оно не было бы искусством.

Несомненно здесь и еще одно: как бы критик ни относился к тому или иному произведению экрана, пусть его оценка напрочь расходится с оценкой большинства зрителей, — он, если это уважающий себя профессионал-кинематографист, заинтересованный в судьбах нашего экрана, имеет право на спор, на защиту своей точки зрения. Но не имеет права отделяться высокомерным и неаргументированным пренебрежением к судьбе фильма в прокате. Тут всегда есть для нас, критиков, повод к размышлению. Да, еще и еще раз да,

критик имеет право на свою позицию, ему не дано лишь право быть снобом. Критик может возмущаться фильмом, его прокатной судьбой, но в любом случае он должен стремиться понять, вникнуть в социальную структуру данной реакции. Все мы знаем: критика — необходимое звено всего кинематографического художественного процесса. В системе «экран — зритель» критика занимает особое место, выполняет специфические функции, только ей принадлежащие.

С одной стороны, она является для зрителя как бы штурманом, выводящим его корабль в море проката фильмов, помогает публике ориентироваться в этом море. При условии, что соображения, высказанные критиком, способны обогатить зрительское восприятие фильма, — позволяют увидеть произведение с той полнотой и яркостью впечатлений, которые могут возникнуть только в результате квалифицированного и проникательного посредничества критика. В этом смысле подлинная критика всегда есть сотворчество, как бы продолжение, развитие, иногда — обогащение идей, высказанных художником, но только другими средствами.

С другой стороны, критик-марксист обязан руководствоваться ленинской мыслью о том, что в культуре, как и в экономике, быту, важно лишь то, что затрагивает интересы масс, нужно им, оставляет серьезный след в их сознании. Критик не может пройти мимо такого фильма, который реально активизирует социальное и художественное сознание масс, будит мысль, помогает понять суть времени, в которое мы живем. В любом случае, если он сталкивается с феноменом массового успеха истинного кинопроизведения, как бы он к этому произведению лично ни относился, он не имеет ни морального, ни профессионального права отмахнуться от этого успеха.

Плодотворная творческая работа советского критика предполагает наличие у него высокой выношенной идеи, в свете которой перед ним открывается и неизбежно противоречивая, сложная картина современного киноискусства, и многообразие связей искусства с жизнью,

и взаимоотношения экрана со зрителем в прямой и обратной их зависимости.

В этом свете ничего, кроме недоумения, не может вызвать рецензия на фильм «Москва слезам не верит», опубликованная в хорошей, всеми нами высоко ценимой газете «Советская Россия». Автор этой статьи (Меньшов был прав, говоря о ней) не позаботился не только о доказательности своей оценки, но даже о том, чтобы внутри его собственных рассуждений концы сходились с концами.

По рецензии, «режиссера не столько волновала судьба подруг, сколько то, чем бы «наградить» их во второй серии и как они будут реагировать на это. «Всем сестрам по серьгам». И далее в весьма ироническом тоне изображается «взлет» Катерины, в естественность которого автор ни на грош не верит, уверенный, что это произвол режиссера, якобы скроившего судьбу своей героини по по стандартам старой сказки. Доказательствами себя — и нас — автор рецензии тут тоже, конечно, не утруждает.

Но чем же «сказочна» карьера Катерины? Молодая женщина, человек несомненно одаренный, упорный, волевой, умный. За двадцать лет она поднялась по «лестнице», пройдя по ступенькам — от работницы до директорского кабинета. Что же тут невероятного в условиях нашего общества? Спросите любого человека, занимающего серьезный служебный кабинет в любой сфере деятельности, и окажется, что у многих из них за плечами дорога, в каком-то смысле сходная с Катериной. Конечно, не все выпускницы вузов становятся крупными руководителями. Но разве они ими никогда не становятся? Разве этот путь не естествен для многих и многих? И почему авторы фильма не имели права взять в главные героини женщину, которая прошла такой путь, приглядеться к ней поближе, познакомить нас именно с ее жизнью — и с трудовой, профессиональной, и с личной, женской?

Вспомним известную картину А. Гребнева и В. Трегубовича «Старые стены». Разве у героини той картины за плечами не тот же путь, что и у Катерины? Но когда шли «Ста-

рые стены», тень Золушки не тревожила критику.

Да, не всегда, отнюдь не всегда судьбы людей складываются так благополучно — и по внешним, и по внутренним причинам. На судьбу влияют и свойства натуры, и случай, и нерешенные проблемы нашего социального бытия. Но создатели фильма «Москва слезам не верит», не скрывая сложностей реальной действительности, хотели раскрыть перед зрителем ситуацию, когда масштаб личности прямо сказывается на судьбе всех трех подруг. Такова модель, развернутая в фильме. И, по-моему, она взята из жизни, а не из старой сказки...

Опираясь на действительность, В. Черных и В. Меньшов хотели вселить в души зрителей надежду — обоснованную надежду! — представляя на их суд оптимальный вариант трех женских судеб. Да, и у нас не все счастливы (да и будет ли когда-нибудь мир состоять из одних счастливых и счастливиц?), но создатели картины «Москва слезам не верит» стремились познакомить зрителя с такими человеческими судьбами, которые, отражая реальные противоречия современности, в то же время отвечают зрительским ожиданиям, опирающимся на укоренившиеся в сердцах и умах людей представления о нравственной и социальной справедливости.

Опирающимся на то, чему мы все верим.

Этот «круглый стол» мы подготовили и провели благодаря щедрой, истинно товарищеской помощи Фрунзенского райкома партии. Хочу сказать от всей души: мы в редакции высоко ценим отзывчивость всех вас. То, что столько серьезных, что называется, по горло занятых людей с готовностью откликнулись на нашу просьбу и так дружески, заинтересованно приняли участие в столь принципиально важной для советского кино встрече — важно принципиально. Сердечное вам всем, товарищи, за это спасибо!



«Взлет»
«Впервые замужем»
«Добряки»
Киножурнал «Наука и техника»
«С любовью пополам»

Ярослав Голованов

Пульс великой жизни

«ВЗЛЕТ»
Сценарий О. Осетинского. Постановка С. Кулиша. Оператор В. Климов. Художник В. Арошин. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор В. Мазуров. «Мосфильм», 1979.

Во всех биографических работах о Константи́не Эдуардовиче Циолковском непременно подчеркивается (я и сам это делал) его уместное и человеческое одиночество, равнодушные общественности к его изысканиям, прохладное отношение окружающих к нему, которое — в крайнем своем выражении — приводило к зачислению его калужскими обывателями в разряд городских сумасшедших. Посмотрев фильм «Взлет», я понял, что мы наивные, проявляем излишнюю строгость и категоричность в осуждении людей, окружавших Циолковского. Я подумал, что, приведись и сегодня объявиться в маленьком — да пусть не маленьком — областном городе некоему человеку, выстроившему свою систему будущего мира, гению, перепрыгнувшему через десятилетия в своих трудах, в обозримой перспективе никакого, ну абсолютно никакого прикладного значения не имеющих, объявиться и сегодня такой человек (к тому же без высшего специального образования!), так ли уж все соседи бросились бы поддерживать

его, так ли уж затрепетали бы научные институты от радостного осознания открытия блестящего самородка?

Когда я попросил отца Метислава Всеволодовича Келдыша рассказать мне о юности его сына, он заметил с улыбкой:

— Если бы я знал, что он станет президентом Академии наук и теоретиком космонавтики, я бы запомнил больше...

Если бы сто лет назад калужане знали, что на лучшей площади их города будет стоять памятник Циолковскому и в красивейшем здании разместится Государственный музей космонавтики, названный его именем, вряд ли бы они посмеивались над чудаковатым учителем физики. Если бы знали...

А так — чего же вы хотите? Жил странный, глуховатый, многодетный, действительно чудной человек, который мог в одном белье сидеть на крыше, крутил на ветру какие-то штуковины, ездил на мотоцикле — аппарате чудовищном и богопротивном, стриг детей со всей улицы, бегал по Оке на коньках и издавал за свои деньги никому не понятные книжки, сокращая тем самым бюджет семьи, которая если и не голодала, то жила более чем скромно. Как же было признать в нем гения? Где он, гений? В чем?

В одном из первых вариантов сценария назывался «Провинциал». Кому-то оно показалось неточным, даже обидным для Циолковского, и название изменили.

Между тем Циолковский столиц не любил, ездил туда без охоты. Ему нравился и маленький Боровск, в котором он начинал учительствовать, женился, набрасывал «Теорию аэростата», и Калуга, хоть и губернская, но, в общем, тоже маленькая, нравилась ему. Он не любил суеты больших городов, толп незнакомцев и незнакомок; куда как приятнее, когда всякий на улице здоровается с тобой! Он жил в провинциальном городе, каких было и будет большинство в любой стране и какие, собственно, и составляют ее основу. И слово «провинциал» для Циолковского обидным не было. Потому что провинциал Циолковский был и остается чужд провинциализму, провинциальщины несравненно больше, чем иной



«Взлет».
Цюлковский — Е. Евтушенко

столичный житель и тогда, и теперь. Применительно к Цюлковскому провинциал — определение своеобразное, гордое, и в этом смысле, думается, подходило фильму с его гуманизмом и декларированным вниманием к Человеку вне зависимости от его знаний, чинов, заслуг.

Герой фильма — не только теоретик, не только изобретатель, синкавший мировую славу, а, в первую очередь, бескорыстный служитель собственной идеи. Позднее Цюлковский написал замечательные слова: «В мои годы умирают, и я боюсь, что вы уйдете из этой жизни с горестью в сердце, не узнав от меня, что вас ожидает непрерывная радость... Мне хочется, чтобы эта жизнь ваша была

светлой мечтой будущего, никогда не кончающегося счастья... Я хочу привести вас в восторг от созерцания Вселенной, от ожидающей всех судьбы, от чудесной истории прошедшего и будущего каждого атома. Это увеличит ваше здоровье, удлинит жизнь и даст силу терпеть превратности судьбы».

Об этом снял фильм режиссер Савва Кулиш.

●

Положение Цюлковского безнадежно. Объяснить окружающим его людям, что есть нечто

более важное в жизни, чем примусная компания купца Рокотова, чем сытая жизнь в семейном доме, чем слава, да что там слава! — просто признание, невозможно. Он смирился и уже не пытается этого объяснять. Никем не понятый, он продолжает свою работу не из упрямства, не из мстительного желания кому-то доказать свою правоту. Он работает, поскольку не может не работать. Работа есть выражение его духа, она неотделима от него, она — он. И этого окружающие понять не могут. Поэтому и предлагает ему спокойный, самоуверенный и при всем при том искренне расположенный к нему Рокотов (Г. Бурков):

— Как насчет примусов? Надумал, а? Даю пять-десять процентов... Сам озолотишься и людям помощь.

Циолковскому предложение это — разумное, деловое — в тягость. Он понимает, что это разговор слепого с глухим, но все-таки пробует объяснить со всей деликатностью:

— Нет, Кузьма Петрович, не могу. Нужно делать только то, чего не можешь не делать. Надо отдать для главного все силы, а это все не туда...

Рокотов — купец, обаятельный хам, неуч, что с него взять. Но вот прогуливается Циолковский под сводами торговых рядов с Сергеем Ивановичем Паниным, аптекарем, человеком образованным, искренним поборником прогресса и науки. Сцены эти стоят впритык и вроде бы никуда особенно драматургию не двигают, кажутся проходными, малозаметными, а на самом деле — это очень важные сцены, в них упрятана главная мысль фильма.

Так вот, они прогуливаются, и аптекарь говорит Циолковскому:

— А может быть, хватит о вечности, о Вселенной, о спасении? Вы к морю хотели? Поехали! Спрыгните хоть раз с поезда! Вы же прикованы к своим идеям, как раб к галере. Жизнь проходит, вам уже сорок шесть! Все о будущем, когда жить будете?.. Ну, поставят вам памятник лет через триста. Толку-то? Может быть, и потомков ваших в живых не будет. Вы столько сделали, поживите немного,

как все, для себя. Человек без слабостей — отвратителен. Вы умрете, не испытав радости простой человеческой рюмки водки, невинного флирта, застольной беседы...

Циолковский в фильме не спорит. Думаю, что и реальный Циолковский не спорил. Он должен был понимать, что непохожесть его на других раздражает: многие в глубине души завидуют внутренней его свободе, дару всегда и во всем оставаться самим собой. Рюмка водки, невинный флирт и пустые застольные беседы приблизили бы его к норме, он стал бы таким, как все. И раздражение исчезло бы, потому что у кого-то из окружающих пропало бы потаенное чувство собственной духовной слабости и нравственной ущербности. В принципе, обывателю на Циолковского наплевать. Обывателю хочется только, чтобы не торчал он перед глазами эдаким немим укором всей их ничемной жизни, успокоиться хочется обывателю.

А он не в состоянии уступить и успокоить...

●

Сыграть в большом двухсерийном фильме вот такую сложную, притом главную роль — роль гения, — задача весьма трудная и для опытного артиста. Поэтому выбор, сделанный Санвой Кулишом, — он пригласил на эту роль не артиста, а известного поэта — поначалу насторожил: нет ли тут расчета на сенсацию? Мол, если зритель не пойдет «на Циолковского», то уж пойдет «на Евтушенко». Признаться, что у меня такие мысли мелькали. Когда несколько лет назад я услышал, что Евтушенко собирается сыграть в кино Сирано де Бержерака, я подумал: наверняка будет интересно! Поэт должен был играть поэта. А тут поэту предстояло сыграть ученого. Евгений Александрович же в давние молодые годы как-то не без кокетства публично признавался, что не знает закона Ома...

Что будет? Да и не похож он на Циолковского. У того лицо одутловатое, нос бульбочкой, а Евтушенко сухой, остроносый. Это ведь важно. Многие ли видели гравюру XVII века с портретом Сирано де Бержерака? Лица его не помнят, лишь бы нос был большой — и ладно. А фотографии Циолковского, кинокад-

ры с живым его изображением известны всем. Такое надо учитывать: зритель может не принять внешний образ героя, и это помешает ему принять фильм.

Я бы не сказал, что в фильме достигнуто портретное сходство с героем. Длинные волосы, борода, очки лишь приближают исполнителя к подлинной внешности персонажа. Но это не мешает. Не думаешь об этом. Евтушенко похож на Циолковского тем, как он думает на экране. Я говорю о масштабах мышления.

«Мы живем более жизнью Космоса, чем жизнью Земли, — писал Циолковский, — так как Космос бесконечно значительнее Земли по своему объему, массе, времени». Необходимо было передать вот этот масштаб зрения и

мышления, прочувствовать круглость планеты, бег светил, границы миров.

Циолковский писал: «Изучение Вселенной начато, но, конечно, никогда не будет закончено. Наше знание — капля, а незнание — океан». И еще: «Наши интересы и интересы правнуков сливаются. Если правнукам будет плохо, то Космос будет несовременен».

Необходимо было передать относительность времени, высокое равнодушие к сиюминутному благополучию в сравнении с восторгами бесконечного будущего.

Циолковский писал: «Человек во что бы то

«Взлет».
Кадр из фильма



ни стало должен одолеть земную тяжесть и иметь в запасе пространство хотя бы Солнечной системы».

Необходимо было убедить в своей абсолютной вере в человеческий талант, в прогрессе, в доступности воплощения самых невероятных фантазий.

Все это, с моей точки зрения, удалось сделать Евгению Евтушенко.

Есть ли в исполнении его изъяны? Наверное, есть, и о том судить критикам-профессионалам. Мне, например, показалось, что он иногда суетлив, излишне быстр, порывист. Иногда Евтушенко играет Евтушенко в гриме Циолковского. Циолковский, быть может, вследствие глухоты своей, был человеком по внешнему своему рисунку несколько заторможенным. Такое впечатление возникло в первую очередь на основании известных документальных кинокадров. Но ведь снимали его, когда ему было далеко за семьдесят, а в фильме носится он по холму у кладбища, когда ему сорок семь, так что упрек мой спорен.

Бесспорно другое: Евтушенко как исполнитель очень помог Савва Кулиш. Я имею в виду не только обязательную репетиционную работу. В процессе совершенствования сценария Кулиш постоянно стремился «одокументальить» его, вводя подлинные тексты Циолковского. Ведь без малого процентов восемьдесят всего произносимого Евтушенко с экрана — это слова Циолковского. И не только произносимые, но и сопутствующие, звучащие за кадром.

Широко известен прием наложения закадрового голоса героя на изображение. Зритель знает: если герой молчит, а голос его звучит, значит, герой сейчас думает. Кулиш ввел двойное наложение: закадровый голос Циолковского звучит на фоне самых разнообразных звуков и шумов окружающего мира — веселой новогодней возни, треска фейерверков, других голосов, музыки (отдельно хочется отметить работу композитора Олега Каравайчука: им достигнуто гармоничное единство музыки с пластическим строем картины и словом). Звуки жизни не мешают ду-

мать этому почти глухому человеку; они слишком незначительны в масштабах его мыслей. Для нас, в зале, они есть; для Циолковского их нет.

Циолковский в фильме один. Но Циолковских в фильме много. Окружающие его в фильме люди оттеняют, проясняют, дополняют этот характер в крайних, граничных его проявлениях. Не связанные друг с другом, не похожие друг на друга, все они в разное время и при разных обстоятельствах вдруг разворачиваются к нам такой гранью, в которой, пусть туманно и мелко, но отражен сам Циолковский. Фильм выстроен так, что я вижу вдруг в Циолковском сына Игнатия (его хорошо сыграл К. Арбузов), любимого ребенка его. Ведь не раз и на Циолковского накатывала черная волна разочарования в жизни, посещали мысли о бессмысленности существования и роковой неизбежности смерти. Ведь именно борьба за бессмертие лежала в основе философии учителя Циолковского Николая Федоровича Федорова и стала стержнем его собственных философских построений. Но и антипод Игнатия — дочь Любовь (Е. Финюгина), революционерка, тоже в нем. Ведь это он, Циолковский, говорил в начале 1917 года, что дальше так жить невозможно, а в 1931 году писал в частном письме в Париж: «При царе я издал чисто коммунистическую статью («Горе и гений»)».

В Циолковском есть и Панин. При всей революционности мышления был Константин Эдуардович сторонником быта патриархального, неизменного, жизни покойной, самоварной. И, сколь ни покажется это кощунственным, сидит в Циолковском и сосед-портной (В. Александрович) с его пьяной жадой добра и справедливости, с нетерпением, отчаянным желанием влезть на сторожевую башню, взмахнуть самодельными крыльями и взмыть в небо, а там — будь, что будет! И даже священник (И. Унгуряну), упрекающий Константина Эдуардовича на исповеди в необузданной гордыне, даже такой человек притаился где-то в уголке его «я». «Возжелал славы, бессмертия земного... Гордыня — это грех тяжкий», — речет священник.



Не верю, что в минуты слабости сам Цюлковский так же не упрекал себя.

Режиссерское стремление к углубленности образа иногда приводит к тому, что зритель устает плыть в безбрежном море безбрежных идей. Глубина начинает утомлять, хочется отступить, почувствовать под ногами твердь обычной человеческой жизни.

Ведь Цюлковский был удивительно простым, по-детски искренним, земным. Никогда он не «поднимался над толпой», категорически отвергал роль непонятого гения. Достаточно посмотреть фотодокументы и немногие кадры кинохроники, увидеть, как он пьет чай, ездит на велосипеде и демонстрирует свои модели, чтобы все это почувствовать. Вот такого, земного Цюлковского мне в фильме не хватало.

«Взлет».
Панин — А. Филатов

Покончил самоубийством любимый сын. Я хотел бы, чтобы Цюлковский просто горевал, плакал, наконец, молчал, придавленный горем. Он был бы ближе мне, если бы в это время он забыл о теории тепловой смерти Вселенной и победе черной энтропии... А он шепчет: «Игнатий прав». Но разве в том дело для него, отца, прав или не прав Игнатий? Игнатия нет. Нет Игнатия — вот главное!

Арестовывают дочь. Кошмар, обыск (почему-то сопровождающийся буквально погромом; обыск так не делали, так ничего не найдешь — могу сослаться на воспоминания по-

литкаторжан), исправник, жандармы — наглые чужие люди в доме. А Константин Эдуардович говорит о переселении с планеты на планету.

Новый год, веселье, хороводы, а он опять: «Если солнце погаснет...»

Все это, как мне думается, упрощает образ, переводит его из живого объема в надуманную плоскость. Человек, страстно любивший людей и посвятивший их будущему счастью всю жизнь, таким быть не должен, не может, быть таким и, кстати, — не был.

Очень умно и точно сделан в фильме эпизод бреда Циолковского во время болезни. Но вот миновал кризис, вернулся человек в жизнь, увидел лица родных, и что же говорит, придя в сознание?

— Он ошибся, Игнатий, тепловой смерти не будет...

Не перебор ли и тут?

Мне можно возразить моими же словами: не есть ли это обывательское желание приблизить Циолковского к себе, сделать похожим на всех? Думаю, что нет. Много лет интересуюсь я биографиями великих ученых, прочитал немало их жизнеописаний. Были среди них люди богатые и бедные, счастливые и несчастные, но бездушных гениев не было. При всей увлеченности своей работой увлеченность эта никогда не перерастала в фанатизм. Фанатизм — удел ограниченных. Циолковский фанатиком не был.



Так случилось, что первый раз я смотрел «Взлет» в Калуге на специальном киносеансе, устроенном для участников традиционных Циолковских научных чтений. Сеанс окончился, все зрители высыпали на улицу. Был теплый сентябрьский вечер, и тут же, на ступеньках гостиницы, в которой жили участники этих чтений, стихийно возникла чрезвычайно темпераментная зрительская конференция. В этой узкоспециализированной ракетно-космической среде обсуждение начали не с режиссерских находок и актерских удач, а с темы, зрителям этим несравненно более близкой: почему Циолковский в фильме запускает ракеты? Кто допустил подобное историческое

кощунство? Тут же были призваны к ответу консультанты фильма, присутствовавшие на чтениях, — профессор А. А. Космодемьянский и директор мемориального музея внук Циолковского А. В. Костин. Те пытались что-то объяснить, но доводы их с негодованием отвергались. Резкость и крайность суждений объясняется, разумеется, составом аудитории. Ведь среди собравшихся в ночь критиков были люди, лично знавшие Константина Эдуардовича, а известно, как трудно угодить очевидцам и участникам.

Но при всех скидках на «специфичность» спор на лестнице калужской гостиницы не был праздным.

Дело-то, в общем, не в ракетах. «Взлет» снова напомнил, что до сих пор никак не можем мы и в кино, и в литературе (и в живописи, наверное) определить границы, до которых может распространяться авторское воображение и фантазия, когда дело касается конкретных исторических лиц и событий. Что можно, а чего нельзя? Когда возникает этот вопрос, мы всякий раз начинаем оперировать какими-то туманными понятиями, расплывчатыми критериями, говорить о «такте художника», о «праве на индивидуальное восприятие» и о прочих нематериальных субстанциях. Все это так, восприятие восприятием, но ведь есть прошлое — однозначное и конкретное. По преданиям, в древнем государстве народа майя не было смертной казни. Было только одно исключение: смертью наказывался человек, искажавший историю. В наше прогрессивное время закон этот отмер, но означает ли это, что мы должны сохранять безразличие, когда прошлое начинают ворошить неаккуратно?

В фильме «Композитор Глинка» огромный Стасов, ласково обнимая за плечи двух молодых людей, отечески рокотал:

— Дорогие вы мои Александры Сергеевичи...

Молодые люди — Пушкин и Грибоедов. Обнимать их категорически нельзя, потому что Пушкин с Грибоедовым не встречался, не был с ним знаком. По дороге в Арзрум он встретил арбу с телом убитого Грибоедова — это

было их первое и последнее свидание. Это факт исторический.

В фильме «Укрощение огня» конструктор Андрей Башкирцев запускает в космос первый искусственный спутник Земли и первый космический корабль с человеком на борту. И этого тоже делать нельзя, потому что эпохальные эти исторические события совершались под руководством конкретного исторического лица — академика Сергея Павловича Королева. Я уже говорил об этом на страницах «Литературной газеты» и не хочу повторяться, но ведь нельзя же волею сценариста и режиссера назначить французским главнокомандующим в бою при Ватерлоо кого-то вместо Наполеона, скажем Нея. Это все понимают. А, с моей точки зрения, запуск первого в истории земной цивилизации искусственного спутника — событие несравненно более значительное, чем все наполеоновские войны вместе взятые.

Однако это все вещи очевидные. Нас же интересует иной вариант: когда граница допустимого размыта, смазана. «Взлет» находится именно у этой границы.

Дело в том, что Циолковский никогда в жизни ракет не пускал. Никаких — ни больших, ни маленьких. Неприятности с полицией по поводу его опытов у него были, случайный поджог он учинил, но ракеты здесь ни при чем. Таким образом, и сцена с женой Варварой Евграфовной (Л. Кадочникова), когда у дома в пасхальную ночь носится взад и вперед, как пес на проволоке, разъяренная ракета, и сцена с аптекарем Паниным на задворках кладбища, когда ракетная моделька поджигает воз с сеном, — вымысел.

Почему же создатели фильма пошли на сознательное историческое искажение?

Вспомним события фильма. Циолковский ищет некое техническое средство для воплощения своих идей. Ищет беспрестанно, думает об этом неотступно. И вот по дороге в церковь его осеняет: ракета! Только ракета способна вывести человека в космическое пространство! Сценарий определил кульминационную точку фильма: первая мысль о ракете. Но ведь кульминация мысли, по законам ки-

но, должна подкрепляться столь же напряженным изобразительным рядом. Что же можно показать в этот момент? Как Циолковский думает? Он весь фильм думает. Как пишет или рисует ракету? Бедно, серо, слабо, нельзя этим зажечь зрительский интерес. Действительно, очень трудно изобрести здесь зримый эквивалент великой мысли. И в ракете — спасение! Бешеное движение, пламя, искры, треск — все это работает на драматургию кульминации. Кинематографически очень эффектно, исторически — недопустимо, потому что миллионы зрителей уйдут из кинотеатров с убеждением, что Циолковский не только создал теорию космических полетов, но и сам пускал ракеты. И будут считать, что точно так и было, поскольку «это даже в кино показывали!» — авторитет кинематографа-просветителя в нашей стране чрезвычайно высок.

Мне кажется, что так делать нельзя. Если законы жанра не позволяют нам изобрести нечто, не противоречащее истине, в этом виноваты придуманные нами законы жанра, но уж никак не истина.

Сцене запуска ракеты можно предъявить и еще один упрек, уже по другому счету. Она в какой-то мере находится в противоречии с главной идеей «Взлета». Циолковский, мыслитель, философ, в этих напряженнейших кадрах низведен до уровня фейерверочного моделиста. Циолковский писал: «Я интересовался более всего тем, что могло бы прекратить страдания человечества, дать ему могущество, богатство, знание и здоровье». Вот об этом-то и снимал фильм Савва Кулиш! Что же касается ракеты, то тут сам Циолковский совершенно точно разъясняет: «Многие думают, что я хлопочу о ракете и забочусь о ее судьбе из-за самой ракеты. Это было бы грубейшей ошибкой... Будь иной способ передвижения в космосе, приму и его...» Так стояло ли так выпячивать фыркающую огнем игрушку, когда речь идет о мировоззрении?

Если уж речь зашла об исторической правде, нельзя не упомянуть и об аптекаре Панине. У кинематографического Панина есть реальный прототип — аптекарь П. П. Канинг, скромный калужский интеллигент, который в

1893 году, еще гимназистом, увлекся идеями Константина Эдуардовича и до конца своих дней был страстным пропагандистом этих идей. Он разъезжал по разным городам, читал лекции, рассылал книжки, сопровождал Циолковского в редких его вылазках из Калуги. Именно он запатентовал изобретения Циолковского не только в России, но и в Германии, Италии, Франции, Бельгии, Австрии, Англии, Швеции и США. С гордостью значилось на его визитной карточке: «Ассистент К. Э. Циолковского». Короче — это был настоящий единомышленник, верный товарищ. Такой реальный прототип, видимо, представился сценаристу слишком пресным, и вместо Канинга появляется Панин — потенциальный отступник, предавший Циолковского и его мечты ради маленьких радостей сытого губернского существования. Оставим этическую сторону вопроса: стоило ли потомкам через 80 лет обижать преданного Павла Павловича? Но и с чисто художественной точки зрения: разве не интересен Канинг сам по себе, такой, какой он был? Допустим, что Панин, этот русский Сальери из провинции, тоже нужен. Для фона. Для того чтобы своей приземленностью контрастировать с высотами духа гения и тем самым ярче эти высоты высветить. И Панин в фильме, каким его убедительно играет А. Филозов, помогает понять настоящего, подлинного Циолковского, о чем я и писал в начале этих заметок. Но я сильно сомневаюсь, что и на сферу искусства распространяется великий Ломоносовский закон: «Что в одном месте убудет, то в другом прибудет».

Часто после премьеры, после всех частных споров спрашивают: «В общем-то — хорошо или плохо? В общем-то как?»

В общем — хорошо. В общем-то «Взлет» — это взлет.

Циолковский не первый раз появляется в качестве героя художественного фильма. Мне кажется, последний вариант — лучший. Лучший потому, что в нем наиболее полно стучит пульс великой жизни, наиболее четко очерчен образ необыкновенного мыслителя. «Взлет», при всех изъянах, обнаруженных и не обна-

руженных в этих заметках, фильм свежий, интересный. И не только, разумеется, тем, что поэт снялся в нем в главной роли. Фильм сделан талантливыми людьми. Нет в нем нудной заданности некоторых биографических картин, которые, если ты, скажем, читал биографию героя, смотреть просто мука, потому что знаешь все наперед.

Я хорошо знал биографию Циолковского и читал все его сочинения. И до того момента, пока погас свет, я думал о том, как непросто будет его авторам совместить серую, тусклую обыденность провинциальной российской жизни с мятущимся духом этого великого провинциала. Гений Циолковского упрятан в книги, формулы, в наброски пером — в формы, для кинематографа если не запретные, то труднодоступные. И если ракета в пасхальной ночи — просчет, как мне кажется, то в принципе исторические мои неудовольствия вовсе не адресованы только «Взлету» — это отдельная тема, требующая, очевидно, более детального и квалифицированного анализа.

Может быть, как никакой другой фильм Саввы Кулиша, «Взлет» потребовал от режиссера поисков новых форм выражения мысли на экране, характера главного героя. Может быть, ни в одном другом своем фильме не был он так стеснен, повязан по рукам и ногам требованиями исторической достоверности. И в итоге, может быть, именно в этой картине талант его проявился особенно зримо. Ведь сложность работы была запрограммирована в ней самой, и взяться за такую картину, уже означало пойти на риск. Риск же, как известно, дело благородное. «Взлет» вызывает споры, и это закономерно. Но я ни разу не слышал, чтобы он вызывал активное и убежденное неприятие. Позицию авторов можно не принимать, но не уважать ее трудно.

Есть в критике известный прием, с помощью которого легко можно достичь полемического эффекта: говорить не о том, что в фильме есть, а о том, чего в нем нет, но хорошо, чтобы было. Даже если бы я взял запретный этот прием на вооружение, я бы не мог точно определить, чего же в фильме нет. Но хочется напомнить, что в нем есть.

А есть в нем вышка — сторожевая? — пожарная? — не важно, но с нее видна Ока и лес за Окой, а Циолковский видел и Космос. И есть бред больного, где в уродливых формах предстает перед великим мыслителем уродливая, недостойная Человека история его. Есть молчаливая толпа голодных людей у порога его дома, ради которых уносился он со скоростью света в звездные дали, но которых так и не догнал на дороге с куском хлеба в руке. Есть девочки в белых платицах, окружавшие своего учителя, девочки, которые — мог ли подумать он?! — станут матерями космонавтов. Они щебечут и не видят корабля, который унесет в черное небо их сыновей, а он видит... И еще есть в фильме этом трудно определяемая словами непохожесть на другие исторические ленты, какой-то свой ритм и свой нерв. Может быть, тем и хорош он. Ведь сделать что-то новое в кино совсем не просто. Впрочем, а где просто?

Э. Барабаш

Тонино счастье

«ВПЕРВЫЕ ЗАМУЖЕМ» (по одноименному рассказу П. Нилина)
Сценарий П. Нилина, И. Хейфица. Постановка И. Хейфица. Оператор В. Дьяконов. Художник Ю. Пугач. Композитор О. Каравайчук. Звук-оператор И. Вигдорчик. «Ленфильм», 1979.

Фильм «Впервые замужем» оказался в потоке тех многочисленных ныне кинолент, которые дают основание критике говорить о семейно-бытовом «взрыве» в киноискусстве. На гребне этой тематической волны поднялась женская проблема во всем богатстве спектра. Именно женщина стала героиней целого тематического направления в киноискусстве.

Параллельно с литературой, иногда вслед за ней, иногда опережая ее, кино отразило интерес общества к обратной стороне такого сложного явления, как эмансипация женщины.

Вместе с экономической и духовной независимостью эмансипация принесла женщине свои осложнения — в семье, в быту, наконец, в отношениях с мужчиной. Искусство и занялось рассмотрением женской проблемы на данном этапе как явления социального, влияющего на нравственный потенциал общества.

Впрочем, надо отдать должное журналистике: разговор о женщине начался с газетной полосы. Вспоминается хотя бы дискуссия о положении женщины в семье, развернувшаяся на страницах «Литературной газеты». Фильм П. Нилина и И. Хейфица, о котором пойдет речь, вызывает и эту ассоциацию, вбирает в себя и вечно актуальную тему воспитания детей в семье. Зритель и над этим задумается, хотя перед героиней фильма Антониной вопрос стоял однозначно. Ей предстояло одной поднимать свое дитя.

...Их называют в народе, да и в официальных ведомствах, матерями-одиночками. Увы, это стало социальным понятием, узаконенной государством семьей. Ушло в прошлое оскорбительное слово «незаконнорожденный», все рождаются в законе — и те, чьи папы стоят с цветами под окнами роддома, и те, от кого папы трусливо сбегают в неизвестном направлении. Но детям, которым с колыбели знаком только материнский облик, порой бывает нелегко. Вот тут-то и приходит на помощь мать, на все готовая ради того, чтобы дитя не осознало ущербность безотцовщины, не страдало душой. Таков обычный способ мышления женщины, оказавшейся в подобной ситуации. Антонина Болотникова, героиня фильма, ничем, кажется, не отличается от этого типа. Ради своей Тamarочки она готова в лепешку разбиться. И одеваться должна Тamarочка не хуже людей — джинсы так джинсы. Дорого? Так мать никакой работой не побрезгует.

Режиссер И. Хейфиц верен себе: его привлекала типическая ситуация, типический характер. Женщина, ничем не выдающаяся, человек незавидной профессии, судомойка. Впрочем, так ли она обыкновенна? Так ли уж похожа на других? И. Хейфиц не взялся бы за экранизацию прозы, коль скоро не увидел бы в центре незаурядный, нравственно сильный характер.

Вот тут-то наш разговор о фильме меняет русло. Знакомство с образом главной героини переводит картину «Впервые замужем» в иной контекст. Этот фильм, конечно же, не о проблемах матерей-одиночек. Это срез народного характера, попавшего в ситуацию, глубоко ему чуждую, испытывающего перегрузки посильней космических. И все-таки так и не сломенного, не огрубевшего, не утратившего природной доброты.

В фильмах, созданных на семейно-бытовом материале, привычнее видеть женщину, целиком сосредоточенную на своем внутреннем самочувствии, для которой собственный душевный комфорт и переливы переменчивых настроений превыше всего. Тоня Болотникова противостоит киногероиням, занятым самокопанием, рефлексирующим там, где для проблемы нет и не было почвы. Разумеется, не надо понимать дело так, будто мы отказываем рефлексирующему сознанию в праве на свои проблемы. Мы против того, чтобы в качестве таковых выступает претенциозно рассказанная история вроде хотя бы этой: молодая женщина, собираясь стать матерью, настаивает на разводе с мужем, потому что он был недостаточно чуток к ее настроению. В последнем примиряющем разговоре выясняется повод ее терзаний: женщину оскорбило, что муж и мать еще недавно советовали ей не спешить заводить ребенка...

Надо отдать себе отчет и в том еще, что на фоне женских образов, предъявляющих миру претензии собственного эгоизма, характер, подобный Тониному, вновь обнаруживает свою нетленную нравственную ценность. Рядом с Тоней, в соизмерении с ее жизнью проблемы вышеупомянутой героини кажутся литературными, а сама она — истеричной, взбалмошной и мелочной женщиной.

Уже сама постановка вопроса в произведении, существо взятого художником конфликта, говорят об остроте его социального зрения. Выбор И. Хейфица не случаен, как не случайно его увлечение прозой П. Нилина. Хейфицу близка личность, которая воплощается в любви к людям и осознает себя в любви, в самопожертвовании. Какая-то черта сродства нащупыва-

ется в характерах чеховской дамы с собачкой, большевички Марии из фильма «Салют, Мария!», Антонины Болотниковой. Есть в них некая идеальность, та способность к самопожертвованию и потребность в нем, которая является для них способом жизни.

«Часто приходится слышать, что, если характер выписан без недостатков, без странностей и изъянов — он неживой и в достоверность его не поверят», — говорил как-то Хейфиц, споря с догматическим подходом к критике произведений экрана. Тоня Болотникова и впрямь «без изъянов», просто божья душа, но степень достоверности, правдивости образа такова, что понимаешь каждое душевное движение героини, веришь каждому ее слову.



Возрастная роль всегда трудна, пусть и желанна для актера. Трансформация внешности, внутреннего рисунка роли не всем даются. В работе же молодой актрисы Е. Глушенко, снявшейся в роли Антонины, больше всего поражает эта способность меняться от эпизода к эпизоду, от одного состояния к другому — почти без грима, без видимых актерских приспособлений. Но как точно выписано душевное состояние героини, ее настроение, ее сознание; как пластично переданы и возрастные и внутренние перемены, происходящие в ней! Мы знакомимся с Тоней, когда она сама — еще совсем юная девушка с круглыми удивленными глазами. Быстро летят экранные годы, и перед нами другая Тоня — мать взрослой дочери, чуть усталая, привядшая, но все так же излучающая внутренний свет. Но это всего лишь экспозиция, только подступы к главному. А главное начнется, когда Тamarочка приведет в дом мужа и мать довольно скоро поймет, что избранник ее совсем не тот человек, о котором она мечтала для своей дочери: слабохарактерный, избалованный, неумный парень с претензиями на великое актерское будущее. Но уж очень ей хотелось, чтоб у дочки было все, как положено — чтоб был муж, полноценная семья. Поэтому и поддерживает Тоня дочь в ее заблуждении, поэтому ласково улыбается Валерию и терпит, мужественно терпит, веря, что все образуется, устроится, сложится.



Сомнительное дочкино счастье обернулось горьким горем для матери. Жестокость Тамарочки, фактически выставляющей мать из дома («Мама, погости у подруги...»), причиняет Антонине такие страдания, что другая на ее месте не выдержала бы — взбунтовалась, прокляла бы дочь, стала бы искать на нее управу. И можно, пожалуй, понять тех, кого раздражает терпимость героини, возмущают ее безропотность, жертвенность. Хочется порой прокорректировать Тонин характер, заставить ее поступать иначе, принимать иные решения. Должна же она когда-то взорваться, разозлиться на своего идола. Но в том-то и дело, что на идолов не злятся! Можно, конечно же, встав в позу морализатора, осудить Тонию за то, что она баловала дочь, потакала ее прихотям, не умела быть суровой, непреклонной и тем самым культивировала в ней эгоцентризм, жестокость, потребительство. Сама, мол, во всем виновата, пусть за все и расплачивается. ...Едва ли не в самые черные дни своей жиз-

«Впервые замужем».
Тамара — С. Смирнова,
Тоня — Е. Глушенко

ни, когда дочь выставляет ее из дому, Тоня приходит к Гале, старой подруге по общежитию. В поношенной кофточке, в стоптанных туфлях сидит Тоня перед расфуфыренной женщиной, окруженной дорогой, безвкусной мебелью. В соседней комнате веселье — там гости. Опустошая коробку шоколадных конфет, Галя важно преподает подруге уроки житейской мудрости. Нет любви у Гали, нет детей, но зато есть муж, обеспечивающий материальное благосостояние (неважно, каким путем). И она, конечно же, выручит Тонию — предоставит ей кров, пока сама «будет плескаться в море». Кстати, и квартиру надо убрать, да и решится вопрос с собакой, которую не с кем оставить.

Все, казалось бы, в этой сцене вызывает жалость к героине. Но, сострадая Тоне, жалеешь

почему-то благополучную Галию. Эфемерно ее счастье, фальшив бодрый тон, ибо пуста жизнь человека, идущего на компромисс со своим чувством, с совестью. Как бы трудно ни складывалось Тоинино бытие, есть в ней та сила души, та вера в добро, что позволяет ей сохранить достоинство в любых ситуациях. И, отказываясь от Галиной подачи, она как бы проводит водораздел между фальшью и искренностью, между истинным и мнимым способом существования.

Отнюдь не главная в фильме, эта сцена обнажает природу взятого художником конфликта. Нравственный мир героини словно материализуется. Тут, в этом шикарном интерьере, на фоне вульгарной роскоши, Тоинина душа высвечивается особым каким-то светом. Кто же из них счастливее — благополучная сытая Галя или бездомная Тоня, чьи пожитки легко уместились в небольшую сумку?

С точки зрения житейской, обывательской, Тоня несчастна — и мужа нет, и дочь неудачная, и не достигла Тоня положения — ни директор она, ни кандидат наук, да что там говорить, профессии даже не имеет. Ни квартиры, ни машины, одета бедновато... Так что, если судить по нормативам благополучия, утвердившимся в последнее время в ряде наших фильмов, и вовсе она разнесчастливая. Но всегда существовали и другие критерии в подходе к человеку. Не будь их, в разряд обездоленных судьбой попали бы, чего доброго, и Жанна д'Арк, и Софья Перовская, и все те женщины, что предпочли житейскому благополучию иной удел, сознательно выбрали путь, который не сулил им маленьких радостей домашнего уюта, безбедной и беспроблемной жизни.

Личность подобного этического склада не впервые возникает в творчестве И. Хейфица. Вспомним Марию из фильма «Салют, Мария!». Там тоже встает вопрос о том, что есть человеческое счастье, всегда ли оно равно житейскому благополучию. Разумеется, параллель с Тоининой судьбой здесь сугубо условна. Но критерии в понимании счастья для людей с высоко развитым чувством долга во многом схожи.

Так счастлива ли Тоня Бологшикова? Кажется бы, нелепый вопрос, когда речь идет о женщине с такой неласковой судьбой. И все-таки вопрос правомерный.

Тоинино счастье — в ее душевном богатстве, в одаренности натуры, в таланте любить, которым так щедро одарила ее природа. Она счастлива тем, что всегда живет в согласии с собственным сердцем, несет в душе гармонию естественного человека.

Фильм «Впервые замужем» сделан в традиционной режиссерской манере, чурающейся эффектных приемов. Новизну в искусстве Хейфиц трактует как открытие новых пластов действительности. Сейчас, когда стилем «ретро» овладели многие, когда атмосфера, костюмы, интерьеры минувших десятилетий воспроизводятся с фотографической точностью, и ты, помнящий все это, живший в подобных квартирах, носивший такие же прически и платья, восхищенно говоришь: «Надо же!» — фильм Хейфица стоит вне этой повальной моды и пленяет не каллиграфией, не филигранностью стиля. Хотя в фильме тщательно воспроизводится быт 50-х годов и наших дней в определенном социальном срезе, режиссер не делает никаких стилизаторских акцентов. Он сосредоточен на внутреннем состоянии своих героев, на правдивом жизненном обосновании их поступков. Здесь манера И. Хейфица всегда отличается особой тонкостью отделки, идет ли речь о главном или второстепенном персонаже.

Умение точно выбрать на роль актера талантливого, способного раскрыть замысел драматурга и режиссера сочетается у Хейфица с даром видеть скрытые возможности исполнителя, что реализуются в общении с партнерами и создают на экране второй и третий планы, те многочисленные обертоны и нюансы, которыми так сильна режиссура этого мастера.

Е. Глушенко с ее редкой женственностью, мягкостью внутреннего облика — этот режиссерский выбор определил успех фильма в целом. И именно С. Смирнова нужна была постановщику в роли Тамарочки, чтобы красками капризной и обаятельной жестокости оттенить неизбывную доброту и бесхитростность Анто-

нины, чтобы резко зазвучала в финале нота Таминого поражения.

Молодая актриса точно и увлеченно сыграла свою сложную роль — очарование юности пополам с наглостью, претенциозность, чреватая жестокостью. Она рассказала о своей героине куда больше отпущенного ей по роли текста. Нельзя забыть сцену прихода Тамары к матери в институт, где дочь впервые узнает, что мать работает мойщицей лабораторной посуды.

«Ты же говорила, что лаборантка!» — в интонации Тamarочки множество оттенков: от изумления до брезгливости. «Да это должность так называется», — с улыбкой, без тени обиды отвечает Тоня. Ей еще и в голову не приходит, что дочь стесняется ее. Снисходительным тоном, дескать, что взять с судомойки, Тамара поучает мать, упрекает в совершенных ошибках: надо было отдать ее в английскую

школу и т. д. и т. п. И мать чувствует себя виноватой — и за то, что в английскую школу не отдала, и за то, что не угодила Тamarочке своей должностью. А дочь приступом «выбивает» у матери деньги на банкет, который необходимо устроить для покровителей Валерия...

В фильме нет ярко выраженной фабулы, как нет ее и в рассказе П. Нидина. Сюжет составляет судьба героини и события, связанные с главным в ее жизни — с дочерью. В рассказе было больше информации о Тонином житье-бытье, но постановщик выбрал только то, что позволяло раскрыть характер изнутри, проследить его развитие во времени. Эта установка

*«Впервые замужем».
Голл — В. Теличкина,
Тоня — Е. Глушенко*



на психологизм в обрисовке характеров отчетливо видна и во вновь написанных сценах.

Собственно, Хейфиц всегда верен принципам монодрамы. Главный герой несет максимум экранной нагрузки, он едва ли не в каждом кадре. Побочные драматургические линии отсекаются, остается только то, что имеет прямое отношение к истории характера, к его взаимодействию с социальной средой.

Так было уже в фильме «Член правительства» (поставленном вместе с А. Зархи), когда из первоначального варианта сценария Виноградской «Санька» извлечена была квинтэссенция повествования об Александре Соколовой. «...Фильм должен быть монодраматический: в центре — один главный характер, как в «Депутате Балтики», — писал Хейфиц. Этому принципа режиссер придерживается и в драмах психологических, построенных на бытовом материале. Монодраматическая структура повествования, как видно, близка И. Хейфицу.

И в фильме «Впервые замужем» все действие сосредоточено вокруг отношений Тони с дочерью. Все остальные линии ее жизни прочерчены пунктиром. Даже знакомству с Алексеем, за которого Тоня хотела было выйти замуж, отведено всего три короткие сцены. После того как Тамарочка заявила, что «этот дядя» ей не нравится, Алексей больше не появляется в кадре.

К фону же И. Хейфиц всегда особенно внимателен. Фон у него всегда активно работает как социально-психологическая характеристика героя или героини.

...Рабочее общежитие инспектирует комиссия. А в комнате, где живет Тоня с подругами, переполох: здесь незаконно проживает маленькая Тамарочка, уютно расположившаяся в чемодане. Члены комиссии открывают дверь в комнату... и становятся очевидцами умильной сцены — девушки выстроились в ряд и поют на четыре голоса, будто репетируют предстоящее выступление в клубе. Надежно укрытый их спинами, возится с игрушками младенец.

Но этой комической ситуации, характеризующей быт рабочего общежития 50-х годов с его неразрешимыми порой проблемами, пред-

шествует другая — драматическая. Здесь акцент сделан на психологических характеристиках.

Вернулась с собрания Галя (В. Теличкина), общественная деятельница местного масштаба. Возвращая подругам взятые напрокат предметы туалета — кому бусы, кому кофту, с гордостью рассказала, как лихо выступала с трибуны, бичуя аморальное поведение некоторых работников. Пришлось покритиковать и Тонию, родившую ребенка без мужа. Гале, правда, не хотелось этого делать, но нужны же были примеры!.. Игра на грани гротеска, эксцентричный рисунок роли, избранный актрисой, создают контрапункт к характеру главной героини, которую Е. Глушенко играет в мягкой, женственной манере. И в этой сцене Тоня верна себе. Нет, она не обиделась на Галю, и ее она попыталась понять и оправдать.

А вот сцена, которая позволяет глубже проникнуть в душевный мир Антонины, узнать тот нравственный закон, по которому она живет.

...Под нажимом все той же Гали Тоня приходит в клуб на вечер знакомств, где одинокие женщины и мужчины надеются найти себе пару. Она долго не хочет идти, стесняется, а когда все-таки приходит, остро ощущает всю унижительность положения женщины, выставляющих себя в качестве «товара». Она становится свидетельницей того, как один из соискателей звания жениха, рекомендуясь разным женщинам, привычно повторяет один и тот же текст — свою расцвеченную «юмором» биографию. И то, что Тоня пришла сюда в чужом платье, вырастает в образ, в аллегорию. Такой способ добывания счастья, устройства жизни — не для нее. Как платье с чужого плеча.

И она терпеливо ждет. Пока в пору, самую для нее тяжелую, не появляется в ее жизни Ефим Емельянович.

...Фильм сделан в реалистической манере, а финальный блок его стилизован, условен. И покосившийся деревенский домик Ефима Емельяновича с проглядывающими за ним громадами современных построек, и засверкавшая под лучами солнца, умытая дождем роща, и неприбранная комната вдовца, преобразившаяся с Тониным приездом, застланная невесть откуда

взявшимися домоткаными половиками, украшенная букетами полевых цветов, — все это намеренно контрастирует с городскими интерьерами, в которых снят весь фильм.

В таком финале есть своя закономерность, обусловленная опять-таки характером главной героини.

Не случайно Тонинно счастье поселилось в деревне, чудом уцелевшей на городской окраине. Антонина Болотникова родом отсюда. Здесь, в общении с природой, сформировался этот прочный характер, воспитанный на основах народной нравственности и не изменивший ей.

Вызывает, правда, недоверие фигура Ефима Емельяновича — подчеркнута странная, с претензией на исключительность. Тонин суженый наделен чертами необыкновенными, выделен из

массы рядовых людей. Он плотник, но не простой, а особенный, с возвышенной душой, творец. Впрочем, нам ведь только что рассказали, что можно всю жизнь мыть колбы и при этом быть человеком большого сердца. На слово как-то не очень верится в необыкновенность появившегося под занавес героя.

Образу Ефима Емельяновича явно не хватило экранного пространства — манера, в какой играет его Н. Волков, рассчитана на постепенное накопление характера, а у актера, в сущности, один эпизод, в котором надо было дать субстрат образа. Это требовало, очевидно, иной, более плотной драматургии роли.

*«Впервые замужем».
Возница — П. Перушин,
Тоня — Е. Глушенко*



Да и так ли уж точен на этот раз выбор актера?

Мужские характеры в фильме вообще удались меньше. То же можно сказать и о Валерии, Тамарочкином муже, — образ решен И. Старыгиным внешне.

Наверное, о финале фильма можно спорить: закономерен ли он, правдив ли? Мне представляется, что факт Тониного внезапного замужества не нарушает логику развития этого характера. Напротив, подтверждает его удивительную жизненную силу, душевную неустрашимость.

Добродетель должна быть вознаграждена, зло — наказано. Этот мотив, берущий свое начало в фольклоре, все чаще звучит в наших фильмах.

После долгой разлуки находят друг друга герои «Пяти вечеров», по справедливости воздается героиням фильма «Москва слезам не верит».

Авторы фильма «Впервые замужем» очень хотят, чтобы Тоня нашла свое счастье. А главное — они хотят сказать зрителю, что душевная стойкость, доброта, самоотверженность личности рано или поздно должны быть отмечены, замечены в обществе.

И. Вишневская

Зло от доброты

«ДОБРЯКИ» (По одноименной пьесе Л. Зорина).
Сценарий Л. Зорина. Постановка К. Шахназарова. Оператор В. Шевция. Художники К. Степанов, Н. Поляков. Композитор М. Минков. Звукооператор В. Крачковский. «Мосфильм», 1979.

«Это было недавно, это было давно» — такой «диалектической» строкой милого вальса, звучащего в одной из картин по сценарию Л. Зорина, начну я свою статью о новом фильме, поставленном по его сценарию, — «Добряки».

Недавно — потому что каждое событие, запечатлевшееся в памяти современников, представляется словно только что случившимся. Давно — так как все же прошло более двадцати лет с тех пор, когда зрители впервые увидели спектакль Театра Советской Армии «Добряки», поставленный по только что появившейся тогда пьесе Леонида Зорина.

В те времена (в конце 50-х годов) сюжет, избранный автором «Добряков», требовал особой художественной трактовки. Невероятное происшествие, случившееся с зоринскими героями, могло быть представлено на сцене лишь в форме гротеска, фантастической гиперболы, действие должно было развиваться по законам не обычной, а сатирической логики, условного правдоподобия. Недаром сама пьеса так отчетливо выражала приверженность автора к классической литературной традиции, согласно которой социальное обобщение предстает в форме житейского анекдота, а точно рассчитанные конструкции быта проглядывают сквозь самый безумный вымысел. Здесь все невероятно и все возможно — и грусть заглушает смех, и смех звучит сквозь слезы, и спираль почти водевильного сюжета неожиданно оборачивается едва ли не трагическим росчерком веселого пера.

Верность традиции мы всегда, не задумываясь, записываем в актив автору. Однако верность верности — рознь, и вряд ли мы можем считать плодотворным слепое подражание великим образцам, породившим традицию. Подлинная верность в стремлении обогатить традицию, открыть новые возможности для ее художественного развития. Л. Зорин ясно понимал это, и он не просто, как говорится, «шел вслед», а создавал свой мир сатирических образов, искал свою форму сатирического конфликта. Если конфликтный узел бессмертной гоголевской сатиры определяет столкновение зла со злом, то у Зорина, бесспорно, в чем-то опирающегося на опыт Гоголя, конфликт разворачивается иначе. Зоринские герои — милые, неглупые, честные труженики, но они совершают поступки весьма странные: коронуют негодяя, помогают невежде, подпускают к науке хищника, прохо-



димца, жулика. Добрые, они ласкают недоброго; отзывчивые, они привечают равнодушного и, открывая зеленую улицу по сути антиобщественному элементу, подтачивают тем самым основы общественной морали, делают нестерпимой собственную жизнь, собственное существование, этой моралью определяемое.

Добро, подставляющее свои плечи злу, искажает и самое понятие доброты как понятия общественного. Зорин с предельной точностью показывает и анализирует все стадии грехопадения своих милых героев — от первого пустячного снисхождения до унижительного заискивания перед окончательно распоясавшимся хамом. В комедии Зорина отчетливо звучит предупреждение о том, что малое

*«Добряки».
Кабачков — Г. Бурков,
Иранда — Т. Васильева*

зло может превратиться в большое легко и незаметно — достаточно крошечной лазейки, какого-либо попустительства, и вчерашний проходimeц, всеми гонимый, окажется у кормила и начнет устанавливать «свои порядки», исходя из своих представлений о нравственности. Другими словами — дряблая доброта порождает мускулистое зло; таков социальный вывод зоринской комедии, такова мораль и в тех его комедиях, которые вышли на сцену после «Добряков».

Но вернемся к тому, двадцатилетней давности, спектаклю ЦТСА. В режиссуре Б. Льво-

ва-Анохина он был решен в форме открытого гротеска. пылал священный жертвенный огонь науки, которому бескорыстно и преданно поклонялись именитые ученые. Один Кабачков — невежда, случайно затесавшийся в Институт античной культуры, — нагло прикуривал от этого огня. Там, где перед истинными исследователями открывались двери знания, перед ним — замочные скважины приспособленчества. Выбрав для своей диссертации тему об античных мифах, Кабачков написал целепое, безграмотное сочинение. Зато сумел обработать членов ученого совета. Тайно, по-отдельности умолял он каждого из них проголосовать «за». Ведь если ваш голос — конечно же, единственный! — будет положительным, кротко упрашивал Кабачков серьезных, настоящих ученых, тогда я все равно провалюсь, но хоть не с таким позором... Мягких и интеллигентных людей Кабачков брал, что называется, на жалость, изобретательно подбирая к каждому из них особую отмычку.

Некогда так же вот гоголевский Чичиков упрашивал помещиков, каждого в отдельности, продать ему мертвые души. Но помещики брали с Чичикова деньги за услугу, нынешние «добряки» ничего не требовали с Кабачкова. И хотя все они прекрасно понимают, что его так называемая «диссертация» ровным счетом ничего не стоит, но не только не дают отпора «сонскателю», а, напротив, даже умильно жалеют его, такого на вид сиротливого и беззащитного, так трогательно тянущегося «мозолистой» рукой к науке.

Итак, начало положено. А в результате за его диссертацию голосуют все без исключения! Дальше — больше. Вступают в силу механизмы снежного кома. Распоясавшийся Кабачков, пользуясь каждым новым проявлением безвольной уступчивости, все сильнее гнет свою линию, берет всех за горло. Так, шаг за шагом, «добряки» с мягкой улыбкой отдают на откуп проходимцу — ни много ни мало — свою науку, ценности народной культуры.

Кабачков, бездарный в науке, оказывается весьма «талантливым» в достижении своих

карьерных целей. Он не чурается сначала просить, а потом и вымогать, требовать помощи у своих ученых коллег. Заставляет их работать на себя, откровенно использует чужие мысли и открытия, полагая, что все вокруг должны поддерживать его как молодого выдвиженца.

Однако даже в мечтах Кабачков не залетал так высоко, как в результате вышло. Сначала диссертация невежды, над которой смеялись в открытую, была принята единогласно. Кабачков стал кандидатом наук, и теперь с этим уже надо было считаться. И мудрые профессора, убежденные седидами доктора наук оказались вынуждены исправлять, дотягивать, сочинять за Кабачкова новые его работы — чтобы как-то прикрыть собственную беспринципность на защите.

Но тогда на первый план вышел некто Ложкин. Молодой, веселый, еще необремененный «степенью» сотрудник этого же института, решивший вступить с Кабачковым в борьбу и показать добрякам, какое зло порождает их мягкотелая беспринципность, показать, что «добры» они за счет интересов науки, государства. Ложкин побеждал, и было одно удовольствие наблюдать, как озорно, как настойчиво, настырно (пусть это слово будет в данном случае истолковано в положительном смысле) играл эту небольшую, но важнейшую в концепции спектакля роль Н. Пастухов.

Добро, творящее зло, — вот мысль, которая питала сатирический пафос драматурга, определяла особенность его комедийного творчества.

К сожалению, обличительная тенденция зоринских пьес, направленная на борьбу с явлениями, искажающими высокие нравственные понятия советской морали, не получила в свое время настоящей поддержки. Сатирический театр Леонида Зорина не был по-настоящему исследован, и его опыт не был, что называется, взят на вооружение. Между тем многое в нем не потеряло актуальности и сейчас, о чем свидетельствует то, что зоринские «Добряки» снова появились на свет — теперь уже на сегодняшнем киноэкране.

Однако в кино изменился самый жанр произведения. Теперь это уже не гротеск, не гипербола, а реалистически достоверное исследование быта и психологии людей, неторопливое, объективное. Камера внимательно следит за жизнью некоего городка, расположенного где-то у моря. Цветут пышные цветы, колышутся веера пальм, манят истертые каменные ступени, ведущие к водной прохладе. И спешит озабоченная, деловая, не расслабленная даже солнцем толпа. Обычный город, обычный день и обычный среди всех других человек — Кабачков, рядовой сотрудник, который входит в здание под вывеской «Институт античной культуры».

Кабачков в исполнении Георгия Буркова иной, чем прежний Кабачков.

Да и, не забудем, молодые ученые теперь — не «сенсация»; само лицо современной науки необычайно помолодело, она двинулась в мир непознанного в тесном союзе зрелых и начинающих, сочетая мудрый опыт старших со свежим взглядом нового поколения. Молодому специалисту, еще не успевшему себя зарекомендовать, не надо прикладывать титанических усилий, чтобы его впустили в храм науки. Вот почему Кабачков у Буркова развязен, порой даже нагл задолго до своей удивительной победы на защите абракадабры, выданной им за диссертацию. Пороки ведь не

*«Добряки».
Кадр из фильма*



стоят на месте, они развиваются вместе с неостановимым движением добродетели. Нам подчас представляется, будто ход прогресса не тянет за собой — как свою оборотную сторону — развитие регресса. Всенародный размах современной науки, ее невиданный расцвет, ее истинный демократизм, ее всеохватность оставляют открытыми лазейки и для невежд, научившихся прекрасно мимикрировать и в научном мире, достигая при этом своих особых целей. Научно-техническая революция захватила такие широкие слои населения, что наряду с расцветом многих и разных талантливых индивидуальностей создались условия и для того, чтобы бесталанные хитрецы могли процветать и благоденствовать до поры до времени: в массе больше шансов затеряться. Сама ритмы НТР, сами ее формы позволяют иногда принимать черты деда за деловые качества, бизнесменство за деловитость, личный карьеризм за общественную энергию. Все это хорошо понимает Кабачков. А вместе с героем понимает это и режиссер картины К. Шахназаров, рассматривающий его историю в несколько ином, по сравнению со старой театральной трактовкой, измерении. Если тот Кабачков был принижен и жалок и наглещом делал его неожиданный успех, то теперь Кабачков нагл изначально и открыто. Удача с диссертацией просто помогла ему легче урвать все то, что, кажется, и само лезло в руки. Такому Кабачкову, каким играет его Бурков, научные лавры ни к чему, его цель в другом — в стремительном восхождении по административной лестнице. Фальшивый кандидат наук становится столь же фальшивым директором института. Ничего не умея делать сам, он научился руководить другими — что и как и кому надо делать. И вот уже Кабачков диктует свои условия, навязывает свои «темы» работ. Он учит, а седые головы «добряков» покорно склоняются перед хамскими замечаниями их выкорыща, их порождения, их собственного творения. То, что вчера еще представлялось Кабачкову недостижимым, сегодня достигается им повستие с ошеломляющей легкостью. И К. Шахназаров старается пристальнее всмотреться в

жизнь, где наряду с общим стремительным движением научной мысли, наряду с подлинным и широко развернутым прогрессом во всех областях знания существуют и в полный голос заявляют о себе кабачковы. То есть старается разобраться в странном парадоксе: наука движется вперед, появляются и крепнут чаще, чем когда-либо, таланты, поражая мир новыми открытиями научной мысли, а приспособленец и в этой плодотворной для истинной науки обстановке может чувствовать себя вольготно. Как же так? — вот вопрос, которым задается К. Шахназаров и который окрашивает конфликтную ситуацию старой комедии в новые тона.

Картина стремится не просто развеселить зрителя анекдотической историей, а и заставить его задуматься над сложными социальными проблемами, которые как раз в моменты подъема общественной мысли выявляются с особой остротой и бескомпромиссностью. Именно этой остротой и привлекает фильм «Добряки». Он учит бдительности по отношению к ловким делягам типа Кабачкова, которого было бы так опасно спутать с энергичным, подлинно озабоченным интересами дела героем времени.

В предостережении, обращенном к «добрякам», сидящим во многих из нас, и видится мне главная удача картины «Добряки». Она как бы не останавливается на высвечивании опасности «добряков», на установлении, что в такой модификации «добрячества» — это не что иное, как беспринципность, но и идет дальше — предупреждает: не увлекайтесь внешними проявлениями деловитости, бравадой, шумливостью и щедрыми словопозвержениями, которые так характерны для кабачковых, не поддавайтесь фальшивому обаянию, энергии, направленной не на дело, а на достижение своих корыстных целей.

Кабачков и в личной жизни не промах. Сделав первые шаги на поприще науки, он тут же женится на дочери директора института. Иранду играет актриса Т. Васильева. Благодаря яркой, подчас остроэксцентрической индивидуальности актриса резко выделяется в общей несатирической, тяго-

теющей скорее к жанру комедии нравов атмосфере фильма. Но, как ни странно, это нарушение единого стилевого почерка ленты, ее бытовой и психологической достоверности пошло тут на пользу картине, помогло глубже раскрыть авторский замысел. Рядом с Ирандой, сыгранной в условной, гротесковой манере, невежда Кабачков выглядит еще более натуральным и оттого более страшным. В то же время мы видим, как, стараясь угнаться за Ирандой, Кабачков из фильма неловко и глупо примеривает на себя кое-какие цветастые одеяния из гардероба «сильной личности», смело крушащей препятствия, пытается, пусть неумело, пустить пыль в глаза окружающим, вскружить слабые умы — ведь даже таланты авантюриста и наглеца имеют своих поклонников. Иранда, как играет ее Т. Васильева, демонстрирует нам целый набор жалких уловок и ухищрений, используемый перерзлыми девицами, мечтающими прилипнуть к «супермену», который хоть как-то украсит их бесцветную, тусклую жизнь. Есть в этом образе и хлесткая пародия на вычурные западные «манекены», состоящие из лакированных щек, ногтей, париков, оловянных пуговиц-глаз и заученных страстных жестов. Это и «эмансипэ», и «женщина-намп», и роковая красавица, и несчастная дурочка, которая все время пребывает в ожидании своего победоносного супермена. Когда-то таким дамочкам нужны были красавцы. (Одна из пьес Островского так и называлась «Красавец-мужчина». Кроме мужской красоты, ничего не хотели, ничего не умели ценить одуревшие от скуки и жира московские купчихи.) Не то теперь. Избранники сердца нынешних «высокопоставленных» дочек могут и не блистать красотой. Не в ней счастье! Теперь у них в цене нахрап, пробойная сила. В презрительном «прагматизме предмета» им чудится романтика, в хамстве — «истинно мужское начало». И вот в таком неожиданном ракурсе на новом витке раскрывается основная мысль фильма: мягкотелость, безволие, немужественность, нравственная вялость — порок, да еще из опаснейших, благодаря чему власть приоб-

ретают наглецы и хамы. Ведь если честные люди — не бойцы, а тряпки, не идейные борцы, а улитки, то роль бойцов невольно переходит к кабачковым. Вот отчего то там, то здесь кое-кто и спутает, кое-кто и не разглядит их истинное лицо. За маской «общественного деятеля» не увидит лицо карьериста.

Актер Г. Бурков и режиссер К. Шахназаров очень точно выстраивают роль. По существу, перерождение Кабачкова из лебезящего сонскателя в грубияна-начальника не является для нас и, главное, для героев фильма полной неожиданностью. Ведь уже именно потому, что Кабачков занскивает, лебезит, старается понравиться и угодить — одним словом, лицедействует, пытаясь скрыть свое истинное лицо, истинные намерения, — герои могли предугадать возможность превращения лжескромной бездарности в провинциального Наполеона. Могли, но не почувствовали, и с

«Добряки».
Надежда Павловна — В. Теличкина,
Кабачков — Г. Бурков



тем большим основанием выдвигают авторы фильма обвинение против «добряков».

Из других исполнителей назову еще В. Зельдина, который играет в фильме одного из ученых, задавленных, проглоченных Кабачковым. Назову, во-первых, потому, что Зельдин, прекрасный актер, умеющий органически соединить столь необходимую зоринской драматургии достоверность с наивностью фантазии, и здесь создал именно такой образ — живой, правдивый, искрящийся юмором, и, во-вторых, потому, что в свое время он уже играл в «Добряках» в спектакле Театра Советской Армии. Вот такие «связные» между разными эпохами, между театром и кинематографом и есть живая история нашей сцены и нашего кино.

К сожалению, другие актеры в ролях «олимпийского сонма» ученых не достигли ни глубины реализма, ни обличительной сатирической силы. Кажется, будто бы даже и текст комедии в их устах стал обрывист, иногда даже бесцветен, а ведь что ни актер — то доброе имя: Л. Пашкова, Ю. Леонидов, Н. Волков... В чем же тут дело? Возможно, реалистическая объективность, которой добивается режиссер на экране, не должна была чураться иронических интонаций, а порой и ясного сатирического заострения. Как раз эту художественную необходимость, видимо, не почувствовали актеры. Не почувствовали, так как не были сориентированы на решение такой задачи режиссером, а также и сценарной разработкой характеров. Спокойный рассказ о необычном обычном происшествии не всюду удалось осветить неожиданно вспыхивающим сатирическим огнем, разящей порок издевкой, которая ведь и сегодня так же призвана «править нрав», как говаривали еще во времена Фонвизина.

Почему-то потерялся в фильме тот самый Ложкин, которого мы помним еще с 50-х годов, — положительный герой сатирической комедии. Здесь это какой-то незаметный, блеклый человек, старающийся по возможности не сталкиваться с Кабачковым. А ведь актер мог многое найти в своем Ложкине, ну хоть бы эдакого современного Чешкова, истинно де-

лового человека времени, ненавидящего всяческую ложь и фальшь, потому что она просто не экономична и не выгодна государству. Но суть не в подсказках и не в рецептах, суть в том, что Ложкин не выполнил своей идейной, воспитательной задачи — противопоставить глобальному хамству Кабачкова смелый, остроумный, комедийно-озорной прорыв к правде. Ложкин не стал в фильме тем противодействующим сатирически изображенной действительности центром комедии, который как бы обнаруживает для нас авторскую альтернативу злу, указывает — реальный путь освобождения от тех пороков, которые тормозят развитие общества.

Но главное в работе режиссера — точное ощущение современности, которое выразилось уже в смелом и неожиданном выборе старой пьесы Л. Зорина, прозвучавшей в новой жанровой интерпретации остро и злободневно. «Добряки» во многом обязаны режиссеру-дебютанту. Он далек от мысли подстраховать себя так называемым «самоигральным» материалом, за который всегда можно спрятаться. Шахназаров берется за воплощение пусть и переработанного в сценарии, но все-таки порожденного другим временем драматургического конфликта, выражая тем самым не столько заинтересованность в выигрышном материале, сколько увлеченность проблемами сегодняшней жизни, зорко усмотренными, чутко выявленными в картине.

Режиссер пошел на риск, на бескомпромиссную проверку собственных сил, отказавшись от каких бы то ни было подпорок, помогающих дебютанту на первых порах, и, думается, одержал в общем-то победу.

В том, как уверенно развивает он интригу в русле избранного жанра, в том, как твердо расставляет смысловые акценты в работе с актерами, обнаруживается характер художника, точно знающего, чего он хочет, к чему стремится. А это, бесспорно, многообещающее качество для дебютанта.

...В финале фильма Кабачков, разоблаченный, потерявший все, выпрыгивает в открытое окно. Узнаваемый гоголевский мотив! И как удачно использован он в фильме.

Решительные кабачковы, почувствовав внушительный отпор, всегда ведь превращаются в мыльные пузыри. Они — никто, они — фантомы.

Да, наглядный урок получили «добряки». А мы, зрители, разглядели за их «добротой» серьезное зло, урон, наносимый обществу.

Г. Прожико

Нераскрытые ВОЗМОЖНОСТИ

КИНОЖУРНАЛ «НАУКА И ТЕХНИКА»
1979, №№ 10—24; 1980, № 1. «Центрнаучфильм».

Человек XX века испытывает особую почти-тельность, безграничное доверие к науке, преобразовавшей наше бытие, нашу цивилизацию, стремительно продвинувшей мир в его развитии вперед. Сегодня громадный интерес вызывают научно-популярные издания, многочисленные научные статьи и дискуссии в прессе, жизнеописания известных ученых и первооткрывателей. Не случайно знаменитая серия «ЖЗЛ» («Жизнь замечательных людей») все чаще пополняется биографиями тех, кто оставил свой заметный след трудами на научном поприще. Внимание привлекает все большее число специальных книг и изданий, которые вряд ли можно назвать легким популярным чтением (к примеру, сошлюсь на широкий интерес к журналу «Природа»).

Что же ищут люди, с их изначальным научным знанием в объеме средней школы или специального вуза, в этих порой не сразу поддающихся пониманию научных статьях и дискуссиях? Чем вызван интерес к событиям лабораторной жизни? Ответов несколько.

Конечно, первый из них заключается в том, что наука стала явлением не сопутствующим,

а определяющим прогресс человечества. Сегодня наука превращается в непосредственную производительную силу общества. Развитию науки в нашей стране, ее участию в создании материально-технической базы коммунистического общества уделяется серьезное внимание в партийных документах.

Облик нашей цивилизации наука во многом видоизменила. Но не только тем, что оснастила ее ракетами, самолетами, синтетическими заменителями многих естественных продуктов и стремительно сокращающимися островками живой первозданной природы. Природа естественная и рукотворная поменялись местами, и уже не сразу решишь: которая из них — окружающая среда... Наука немало изменила и психологию обычного человека нашего века, который ищет для своей повседневной жизни неременных научных рекомендаций и обоснований. Взгляните на почту рядового подписчика: там обязательно присутствует или «Наука и жизнь», или «Здоровье», или «Химия и жизнь», или «Знание — сила», или «Техника — молодежи», иногда несколько журналов — все, на что удалось подписаться...

Статьи о новых открытиях астрономов, физиков, биологов, генетиков, лингвистов, социологов... Нет более увлекательного пути, чем путь от незнания к знанию. На этом пути нас ждет захватывающая драматургия научного поиска, жгучее ощущение тайны еще закрытых дверей познания, полет фантазии, разных гипотез, парадоксальность открытий, переворачивающих наши устоявшиеся представления о мире. Наука научила ждать чудесного. Не случайно и современные сказки именуются «научной фантастикой».

За последние годы изменился характер нашего интереса к науке и связанный с ним уровень ее популяризации. Раскроем любой популярный журнал, скажем «Знание — сила» или «Техника — молодежи». В глаза бросаются статьи, посвященные размышлениям о гипотезах, касающихся глобальных материков нашего научного знания. Здесь и проблемы происхождения жизни и рождения Вселенной, новые открытия в генетике и

принципы социальной психологии, проблемы экологии и поиска праязыка человечества, комплексное изучение Тихого океана и неизученные тайны человеческой психики... Уже это перечисление показывает, что особенным предметом внимания сегодня становится не столько интересный факт, добытый в лабораторных стенах, а новая концепция, новое толкование известной или только открытой цепочки фактов. Популярная литература населена ныне бесчисленными гипотезами, дающими порой парадоксальное представление об уже открытом, сложившемся.

Жажда знания, которая владеет сегодняшними любителями — читателями и зрителями, не всеядна, она, эта жажда, избирательна. Их прежде всего интересуют открытия и гипотезы, связанные не с единичными, частными, пусть и интересными фактами из хроники науки, а с фундаментальным знанием о мире. Мы открываем новый облик мира, который перестраивается на глазах, меняя в результате новых научных открытий свою структуру и причинно-следственные цепочки. Но есть и еще одна сторона этого процесса.

Поспешая за необычной логикой авторской мысли, мы не только удивляемся неожиданной аргументации или резкому столкновению фактов. Мы как бы тренируем свое мышление, очищаем от стереотипных умозаключений, готовых формул и привычных мыслительных ходов. Мы учимся диалектике мышления, столь свободно проявляющейся в динамике научного поиска.

Особая роль в пропаганде научного знания о мире, его современных концепций принадлежит экрану с его возможностями наглядности и зрелищной выразительности. И надо сказать, что в лучших своих работах научно-популярное кино, которое ряд критиков справедливо именует «познавательным», достигает необходимого уровня популяризации как в выборе тематического материала, так и в его ярком воплощении.

В этой статье речь пойдет о части территории «страны познавательного фильма», выдвинутой, может быть, более других к зрителю, — о киножурнале, предназначенном

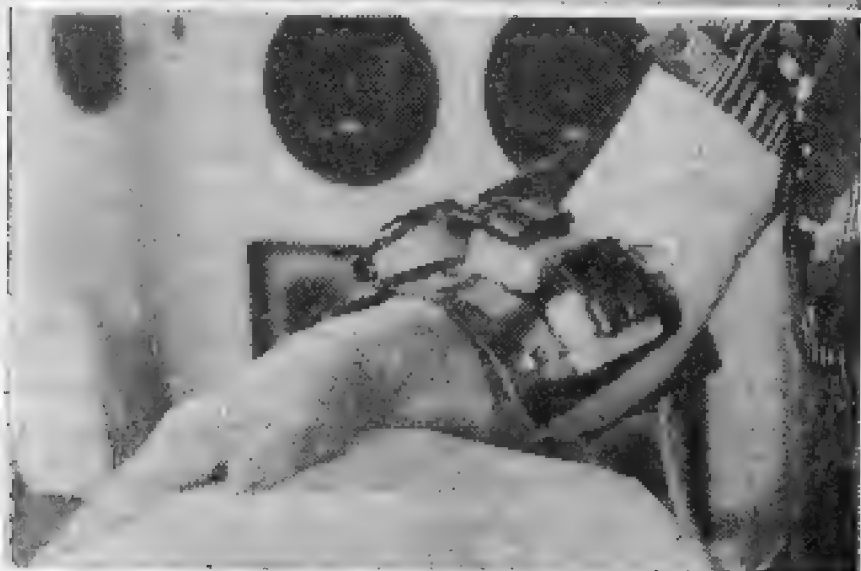
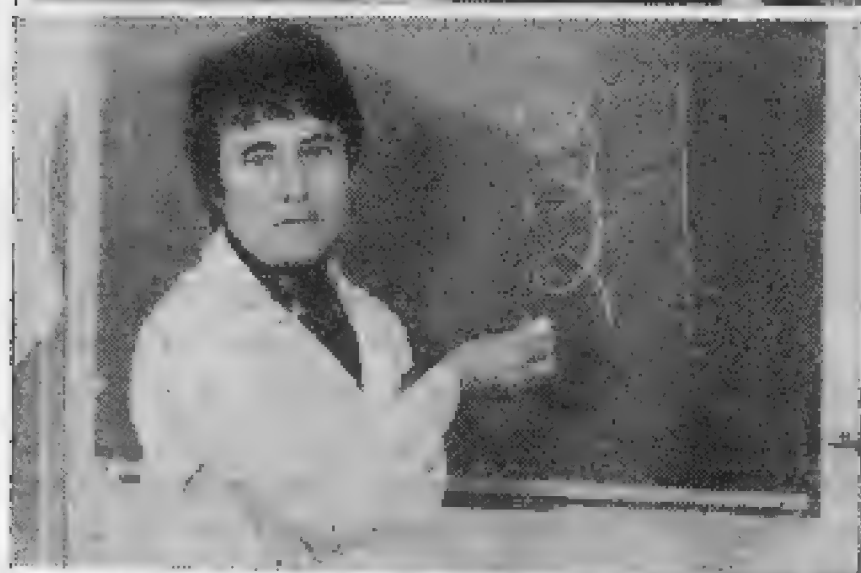
широкому кругу любителей науки и техники. Он так и называется — «Наука и техника».

Мы встречаем его часто в программах обычного киносеанса. Малый десятиминутный объем делает его необычайно мобильной формой общения с широкой аудиторией. В отличие от любого фильма, к которому зритель должен ехать в определенный кинотеатр, порой специально через весь город, журнал сам идет к зрителю. «Наука и техника», включенная в киносеанс, встречается с самой разнообразной зрительской аудиторией и имеет возможность не только пропагандировать новое слово науки и техники, но и завоевывать все новых поклонников познавательного фильма. Поэтому так важно сегодня разобраться, как журнал осуществляет эти конечно же тесно между собой связанные миссии. Тем более что статистика кинопроката ясно указывает: среди зрителей «Науки и техники» преобладает молодежная киноаудитория, столь открытая новому знанию.

Мне довелось просмотреть шестнадцать номеров журнала — это программа восьми месяцев («Наука и техника» выходит дважды в месяц), и общие черты, и особенности изданий последнего времени предстали достаточно ясно для того, чтобы повести серьезный, откровенный разговор.

У кино есть все возможности занять место лидера в общей череде популяризирующих научно-техническое знание каналов. Однако спросите почти каждого любителя, откуда он черпает новую информацию о научных открытиях, узнайте о его любимом популяризаторском издании, и вы услышите: «Природа» или «Очевидное — невероятное», «Знание — сила» или «Химия и жизнь»... А «Наука и техника»? Ведь у этого журнала есть, как говорится, давние добрые традиции популяризации научных и технических открытий. На протяжении десятилетий «Наука и техника» была оперативным кинорепортером, который информировал о событиях в области технической и научной мысли. Ныне он как-то стушевался, отошел на второй план. Почему?

На мой взгляд, просчет — именно в этой «скромности», в недостаточном масштабе за-



дач, которые журнал ставит перед собой. Во время просмотра меня упорно не покидало чувство камерности происходящего на экране, некоторой случайности отобранных сведений и фактов. Я не хочу ставить под сомнение значение для науки и техники каждого сообщаемого факта, их право на «экранизацию». Но, собранные вместе, в шестнадцати номерах, они не позволили даже эскизно представить истинную картину поиска в той или иной научной отрасли. Вы вроде бы подробно вглядывались в различные болтики и шайбочки, трубочки и железные сочленения, узнавали, что у каждой детали есть свои проблемы и открытия: новой смазки, нового сплава, борьбы с трением и так далее. Но нигде, ни в одном разговоре «о болтике» не проглянула его связь ни с соседней шайбочкой, ни со всем механизмом, которому он служит.

Может быть, это и не самый красноречивый образ, но он точно передает ощущение недостаточности информации иного рода, иного уровня, нежели тот, который предлагается «Наукой и техникой». Конечно, сами по себе, возможно, сюжеты о новой технологии улучшения резины, о путях разделения ценного вторсырья, о создании уникального сверла правомерны, как уместны в журнале и сообщения о машинах для посадки леса, уборки винограда, картофеля, снега и тому подобное. Но рядом с такой информацией необходим разговор о новых открытиях в фундаментальных науках, гипотезах, корректирующих наше общее знание о мире. Ведь, как справедливо пишут С. Капица и Л. Николаев в статье «Научный фильм о современном мире»: «Открытие и возникновение новых понятий в фундаментальной науке оказывают глубокое воздействие на науку в целом, на наше мышление, проявляясь затем как в достижениях техники, нашей материальной жизни, так и, быть может, даже больше, в

«Наука и техника», 1979.
 «Лазерный разведчик» (№ 15),
 «Зарегистрировано открытие» (№ 22),
 «Магнит и здоровье» (№ 13),
 «Управлять лучом» (№ 11)

нашей духовной культуре и мировоззрении»¹.

Мы часто говорим, что познавательное кино является средством формирования у зрителя материалистического мировоззрения. Но иногда мировоззренческая сила научно-популярного фильма связывается лишь с разработкой проблем, изучаемых гуманитарными, социальными науками. Однако мировоззренческий аспект присутствует в популяризации любого научного знания. Все дело, видимо, в самом методе популяризации. Отдельных же фактов частной информации о тех или иных новых машинах или изобретениях мало для того, чтобы у зрителя возникла полная картина современного научного мира, взятого в диалектике его развития.

Предвижу возражения: сюжет в журнале — малая форма, и в нее нельзя вместить целую научную гипотезу, для этого есть фильмы. Но кто сказал, что в журнальном сюжете нужно раскрывать гипотезу, выявлять суть того или иного крупного открытия? О нем нужно лишь интересно и внятно информировать. Скажем, о том, что у нас с вами, возможно, есть второе сердце, регулирующее лимфатическую систему, как наше обычное — кровеносную, я узнала впервые из короткой газетной информации. Сообщение в киножурнале, наверное, не должно стремиться к исчерпывающей информации. Важно, чтобы оно растревожило наше любопытство, заставило искать дополнительные факты, развивало наш «инстинкт познания».

Мысленно разворачиваю перед собой тематическую картину просмотренных номеров. Сразу бросается в глаза отсутствие системного отражения многообразных областей науки и техники. Одни, например, металлургия, получили несколько сюжетов, другие, причем многие фундаментальные науки, — вообще остались вне внимания. Хотелось бы узнать, по какому принципу формируется тематика выпусков. И какое участие в разработке принимают представители научных учреждений. В гигантском числе всяких НИИ и лабораторий и их проблематики запутаться может и специалист. Поэтому существуют

координационные Советы и Центры. Очевидно, необходимо и научному кинематографу искать тематического «регулирующего» не в своих стенах, а среди компетентных людей. Тогда будут сняты упреки в «дискриминации» многих отраслей и наук.

Вглядываясь далее в список тем. Открывается еще одна закономерность. Я бы ее назвала «технизмом тематики». В списке преобладают техника и технология. Наука представлена лишь своими прикладными формами. Вот, к примеру, область, самая нам близкая, — наука о человеке — обращена к зрителю следующими сюжетами: «Биорекс» (1979, № 11) — о тренажере для разработки мышц; «Магнит и здоровье» (1979, № 13) — о магнитотерапии; «Барокамера в пути» (1979, № 14) — о передвижной барокамере; «Для детских поликлиник» (1979, № 15) — о новых приборах для обследования детей; «Для здоровья человека» (1979, № 17) — о выставке медтехники; «Счастливого пути» (1979, № 20) — о психологических испытаниях будущих шоферов; «Таблетки от кашля» (1979, № 24) — о новой травке от кашля; «Борьба с гриппом» (1980, № 1) — о поисках средства борьбы с гриппом. Дело не только в том, что из восьми сюжетов половина посвящена медтехнике, — и остальные сообщения также носят прикладной характер.

В числе сюжетов почти не нашлось сообщения, оперирующего проблематикой, непосредственно связанной с научным поиском. «Техники» в журнале с избытком, а вот «Науки», той удивительной силы, которая поражает силой человеческого интеллекта и способностью проникать за границу возможного, которая тревожит и искушает нас вечной тайной, — явно недостает. Повторим известные строки А. Эйнштейна: «Самое прекрасное, что мы можем испытать, — это ощущение тайны. Она есть источник всякого подлинного искусства и всей науки. Тот, кто никогда не испытал этого чувства, кто не умеет остановиться и задуматься, охваченный робким восторгом, тот подобен мертвецу и глаза его закрыты».

«Обаяние тайны» — серьезный стимул по-

¹ «Искусство кино», 1980, № 1, стр. 107.

знания, особенно для нас, любителей, у которых нет иного двигателя интереса, кроме желания знать. И теперь мы вступаем на территорию собственно кинематографических проблем. Насколько увлекает увиденное в журнале «Наука и техника»? Какими зрелищными средствами кинематографисты помогают нам пройти небольшой путь длиной в сюжет от незнания к знанию?

Думается, что тот «технизм тематики», о котором шла речь выше, предопределен не особенными техническими наклонностями редакции, а известной доступностью кинопоказа какой-либо машины или резца. Вот машина, которая по-новому убирает снег (1979, № 13). Стоит только объяснить, в чем ее новизна и как она действует, и сюжет готов. А попробуйте найти киновариант рассказа о новых открытиях в строении ДНК или о том же лимфатическом сердце. Здесь потребуются немалые творческие усилия. Впрочем, у студии «Центрнаучфильм» есть свои классические успехи в экранном изложении трудноразобразимых процессов, скажем, теории относительности. Значит, трудности преодолимы, значит, надо ставить профессиональные задачи.

В большинстве выпусков «Науки и техники» в сюжетном раскрытии темы, как правило, ведущим является принцип констатации, прямолинейного изложения материала. Каждый научный или технический факт берется изолированно, вне контекста данного направления в науке или технике. Оттого, может быть, и возникает то ощущение сугубо частного значения показанного на экране, о котором уже говорилось выше. Вот, например, сюжет «Конструктор и ЭВМ» (1979, № 13), который касается проблемы сотрудничества ЭВМ и конструктора. Но вместо возможного размышления о новом этапе отношений человека и мыслящей, и рисующей машины, авторы ограничиваются описанием технологии работы конструкторов на ЭВМ. Конечно, и такая информация возможна, но насколько теряет она, будучи подана без обобщающего осмысления. Интересный материал превращается в сухую экранную инструкцию.

Подобная «локальность» подачи, изолированность данного факта от общего развития науки и техники, отсутствие исторических параллелей, исторического контекста, конечно же, обедняют содержание журнала, сказываются на восприятии его зрителем.

Впрочем, один пример, когда авторы совершают исторический экскурс, все же привести можно. В № 1 (1980) есть сюжет «Свет под землей», где повествование начинается хроникой Москвы 30-х годов, трудового энтузиазма первых метростроителей. Однако столь далекий «заход» понадобился всего лишь для того, чтобы описать... освещение в метро. Историческая преамбула оказалась автономным «довеском», который плохо соотносится с научно-познавательным материалом сюжета.

Кстати, почему этот сюжет вообще оказался в рамках журнала? Каким открытиям и изобретениям в науке и технике он посвящен? Такого же рода сомнения вызывают и некоторые другие сюжеты: о выращивании грибов (1979, № 12), о переписи населения (1979, № 14), об укладке тротуарной плитки (1979, № 19), об обследовании шоферов (1979, № 20), о «Сирене» — машине, продающей билеты (1979, № 21), о домашней электронной печи (1979, № 10), об археологической выставке (1979, № 12). Конечно, известный познавательный потенциал в каждом материале есть! Но редакции следует выбирать те проблемы, которые соотносятся с основным руслом развития науки и техники, которые отвечают зрительским потребностям и интересам. Единственным такого рода киножурналом — журналом открытий, позволяющим почувствовать масштаб и глубину деятельности многомиллионного отряда техников и ученых, — и должна быть «Наука и техника».

Впрочем, и в некоторых из этих, казалось бы, случайных сюжетов материал можно было повернуть интересно. Так, сюжет об археологической выставке мог бы послужить поводом для разговора о путях и проблемах современной археологии, вместо того, чтобы превратиться в простое путешествие по пустынным залам выставки.

Здесь снова возникает вопрос о кинематографической трактовке факта.

В «сюжетосложении» выпусков «Науки и техники» отсутствуют какие-либо формы интриги, парадокса, драматургического хода, которые бы подстегивали наш интерес к материалу. Формула сюжета всюду достаточно одинакова: вначале обозначено затруднение, затем дается условная картина «поиска ученых или изобретателей», наконец, — готовый результат. Насколько же не похож истинный путь к открытию на тот «игрушечный» вариант, который, как правило, предлагается в журнале. Поэтому с благодарностью отмечаешь все попытки показа диалектики научного поиска, как, например, в сюжете «Управлять лучом» (1979, № 11), где мы видим на экране оживленные лица ученых, спорящих у доски. Или с удивлением обнаруживаешь, что в сюжете «Зарегистрировано открытие» (1979, № 22) достаточно наглядный рассказ об открытии в такой трудной для кино области, как микробиология, подкреплен синхронным объяснением женщины-профессора, автора открытия. Создается драматическое напряжение: где вирус? Каков механизм его проникновения? И все это передает путь поиска ученых. Синхронное сообщение внешне несет лишь научную информацию. Но, вслушиваясь в слова героини, вглядываясь в ее лицо, мы дополняем эту информацию чертами человеческого образа.

Подобного соединения научного факта и хотя бы эскизного наброска портрета исследователя очень не хватает журналам, во всяком случае, увиденным мною. Чаше всего среди разного рода механизмов и лабораторных приборов фигура человека оказывается самой ненужной, «нефункциональной».

В свое время справедливо критиковались ходульные кадры с «думающими учеными». Теперь, кажется, участие людей в сюжетах сведено к минимуму, мы стали свидетелями крайней крайности — безлюдия. Конечно же, такой способ «преодоления» условности прежних принципов изображения человека в научном сюжете вызывает возражения. Хочется в связи с этим вспомнить последние выпуски

телевизионного журнала «Жизнь науки», где человек, автор открытия, является ведущим «материалом» информации, своей страстной заинтересованностью, эмоциональностью рассказа и показа он не только удваивает интерес к самому предмету науки — позволяет проникнуть в лабораторию, психологию научного творчества. В шестнадцати номерах «Науки и техники» синхронная речь использована лишь дважды.

Человек в мире науки — тема неисчерпаемая, обладающая огромным воспитательным потенциалом. Мы давно уже ждем от журнала микропортретов известных ученых, причем решенных не традиционно, в поверхностных набросках — за работой, дома, на прогулке, с собакой, — речь идет о научном портрете, где главное — дело ученого, свершенное им. В научной гипотезе, в особенностях ее построения, аргументации проявляется и личность самого автора.

Как достойный пример вспоминается серия микропортретов известных деятелей науки в газете «Комсомольская правда», что были опубликованы несколько лет тому назад и принадлежали талантливому научному журналисту Я. Голованову. Ясно изложенная суть научного вклада ученого, яркая человеческая характеристика — все это умещалось в одном газетном столбце.

Пример этот заслуживает внимания и потому, что позволяет обозначить еще одну важную, если не важнейшую, проблему журнала «Наука и техника». Проблему автора.

На наш взгляд, многие беды научной периодики, о которых речь шла выше, связаны с тем, что в экранном материале не чувствуется присутствия авторитетной личности научного журналиста. А ведь именно его научная компетентность в определенной области не позволит предлагать проходные и случайные темы, владение материалом сделает информацию глубокой и насыщенной, журналистское мастерство организует сюжет в точное и емкое повествование. Современные задачи кинопопуляризации требуют определенного уровня и научных знаний, и кинематографической культуры. И непременно —

личной заинтересованности, позиции подлинно партийного публициста. Сегодня же в сюжетах «Науки и техники» превалирует безличностная интонация, подкрепляемая столь же невыразительной кинематографической трактовкой.

Унылой чередой проходят на экране заводские цеха, комнаты лабораторий, на крупном плане вращаются детали машин... Истинную рабочую атмосферу уловить трудно — каждый кадр «заорганизован» до крайности. Естественность жизненной обстановки с присущими ей деталями и своеобразием на экране отсутствует. И даже в сюжетах, идущих под рубрикой «Наш репортаж» (1980, № 1), подлинный репортажно снятый материал существует лишь в кадрах... старой хроники 30-х годов. Современные же эпизоды контрастируют с ним своей «нерепортажностью». Я понимаю, что нельзя требовать от научно-популярного журнала только документальной съемки. Но должен же в нем чувствоваться пульс живой жизни!

Работы «Центрнаучфильма» обычно нельзя упрекнуть в недостатке зрелищности. А вот «Науке и технике» ее как раз не хватает. Это тем более непонятно, что в программе были потенциально зрелищные сюжеты. Так, например, сюжет об археологических раскопках «Здесь была Горгиппия» (1979, № 23) позволял куда более пластически эффектно преподнести материал. Любопытное сообщение о «Лазерном разведчике» (1979, № 15), с помощью которого ищут ископаемые в породе, можно было развернуть на широком натурном фоне, но действие происходит в традиционно скучных стенах лаборатории... Еще один археологический сюжет: «Москва сквозь века» (1979, № 12). Мелькнувший план с восстановленными скульптурными изображениями наших предков говорит о том, что у автора была возможность для интересных монтажных сопоставлений, для эмоционально насыщенного рассказа. Но экранное повествование сводится к скучному перечислению экспонатов выставки. Спокойно и равнодушно скользит наш взор по экрану.

Наконец, несколько слов о структуре жур-

нала. С одиннадцатого номера прошлого года журнал обрел постоянные рубрики. Рубрики — вещь полезная, они дисциплинируют наше восприятие, ориентируют в разнообразном материале, заставляют всякий раз с нетерпением ждать «свою» рубрику, связанную с областью твоих интересов. Поэтому появление рубрик в киножурнале расцениваем как факт положительный. Однако в конкретном их применении еще немало недочетов. Начнем с того, что в 15 номерах оказалась... 31 рубрика, не считая ряда сюжетов, которые прошли самостоятельно. Такая пестрота затрудняет восприятие. Практически каждый сюжет получает как бы два названия. Причем некоторые явно повторяют друг друга. Принципиальную разницу в названиях рубрик: «В лабораториях ученых» и «Вести из лабораторий», «На службе науки» и «Наука, передний край» — уловить невозможно. Так же, как название «Для нашего здоровья», по сути, дублируется в рубриках «Медицина и здоровье», «Служба здоровья».

Порой сюжеты мало соотносятся с избранным разделом. Так, в раздел «Человек в мире науки» попал сюжет о шоферах, проходящих профессиональные тесты, сообщение о лесопосадочной машине идет под рубрикой «Природа и мы», настраивающей на более проблемные размышления об охране природной среды и роли науки в этом процессе.

Очевидно, идут какие-то поиски внутренней структуры журнала, его тематических направлений. Редакционному коллективу хочется пожелать в этих поисках большей тщательности, продуманности, большего внимания к проблемам фундаментальных наук, к популяризации новых научных гипотез и концепций.

Сегодня, на пороге XXI века, открытия науки, меняющие наши представления о мире, содействующие движению прогресса, привлекают все большее число людей. И от киножурнала «Наука и техника» зрители, жаждущие пополнить научные знания, ждут не сухого перечисления фактов, а заинтересованной пропаганды передовых технических достижений, яркой популяризации новейшего научного опыта.

Письмо в редакцию

К вопросу о ЧП на стройке

О фильме «С любовью пополам» я заранее ничего не знала, кроме того, что это комедия, созданная советскими и болгарскими кинематографистами. Так гласила афиша одного из московских клубов. Я люблю комедии и стараюсь не пропустить ни одного нового фильма этого жанра.

С первых кадров мне картина понравилась: строители газопровода Костя Коротков и его болгарский приятель Петко Тошев — симпатичные ребята, очень друг на друга не похожие. Первый — веселый, «заводной», второй — застенчивый, даже, пожалуй, грустный. Словом, традиционная комедийная пара. Актеры подобраны отлично. С. Морозов — его я знаю по многим фильмам — и болгарский актер Велко Кынев. В общем, пока шло вступление, я предвкушала удовольствие от хорошего фильма.

Действие происходит на строительстве газопровода Средняя Азия — Болгария. И когда дело дошло до завязки, стал намечаться конфликт, я поняла, что увижу проблемную комедию. Мне нравится этот новый комедийный стиль: условность жанра как бы уравнивается безусловностью проблематики, которая ставится в фильме. Комедии идет быть умной, и постановка серьезных вопросов ей не противопоказана.

Еще в самом начале — в эпизоде митинга — закадровый голос интригующе нас предупреждает, что, мол, подождите, вам предстоит наблюдать ЧП на стройке.

С понятным интересом ждешь, что же это за чрезвычайное происшествие.

На пути газопровода оказалось поле. Если проложить под ним трубы, поле может высохнуть или, наоборот, превратиться в болото. Об этом случайно узнает Костя Коротков, ког-

да во время прогулки забредает в палаточный лагерь, где живут геологи и почвоведы, обслуживающие стройку. Нам ясно, что даже маленький участок плодородной земли стоит того, чтобы его сохранить. К тому же, как выясняется, в данном случае это очень легко сделать. Достаточно совсем чуть-чуть, километра на два, отклонить трассу влево — и земля не пострадает. Не будет никакого материального ущерба и для строительства — речь идет о ничтожной поправке в проекте.

Почему же тогда закадровый голос называет это скромное поле громким именем — Ватерлоо? Кто, кому и по какому поводу собирается дать здесь решающее сражение?

Коротков и Тошев знают, как выйти из затруднения, но все остальные люди, отвечающие за стройку (и с нашей и с болгарской стороны), не знают и знать не хотят. Тут-то и начинается обещанное «Ватерлоо».

Наши герои ходят по инстанциям, отстаивают свою ясную как божий день правду. И везде получают от ворот поворот, переживают одну неудачу за другой в бесплодных скитаниях. От всеобщей тупости, трусости и формализма Костя и Петко буквально впадают в отчаяние. С ними вместе — и зрители в зале.

Ведь, в самом деле, любой зритель, если бы от него это зависело, мог бы запросто разрешить пустяковое затруднение, переросшее в фильме в неразрешимую проблему. А руководители стройки, облеченные полномочиями, опытные, надо полагать, специалисты, — не могут... А может быть — не хотят? Тогда возникает вопрос — почему?

В таком поведении администрации стройки трудно уловить какой-то смысл. Опытный зритель поймет, конечно, что в фильме таким образом обличается бюрократизм. Но почему это сделано так примитивно, так скучно? Почему не запомнилось ни одно лицо, ни один характер? Почему, наконец, не смешно? Что же это за комедия такая, если на зал наваливается скука, а потом одно за другим хлопают кресла — зрители уходят, не дождавшись конца сеанса!

Вполне могу допустить, что и на интернациональных стройках возникают свои пробле-

мы. Наверняка возникают. И, надо полагать, разрешаются общими усилиями. Только это, наверное, другие проблемы, и разрешают их другие люди — и по-другому. Картина же «С любовью пополам» населена унылыми, убогими персонажами. У них мелкие страсти, мелкие чувства и мелкие проблемы. Поверить в жизненность подобного случая трудно.

ЧП на стройке, положенное в основу сценария, годится разве что для одного из сюжетов «Фитиля» о головотяпах и перестраховщиках, которые по собственной инициативе и пальцем шевельнуть не способны, пока не придет согласование, то бишь приказ вышестоящей организации. Все как на подбор, от прорабов до работников стройтреста, — главначпуны какие-то! Между собой они, вроде, «в заговоре»: увещивают неудобных им Тошева и Короткова, водят за нос, страшат... Недалеко, наверное, продвинулась бы стройка, будь это в самом деле так. Какие уж там «три тысячи километров труб» и «сто пятьдесят водных преград»!

Известно, что художественный вымысел — это претворение реальности. К тому же комедия «С любовью пополам» нигде не обнаруживает склонности к метафоре, к условным формам повествования. Напротив, избрана форма прямого рассказа от первого лица — перед нами словно бы быль. Нам доверительно рассказывают «всю правду» о том, что творится на советско-болгарской стройке. Претензия такого рода представляется мне откровенной бестактностью прежде всего потому, что картина художественно недоказательна.

Снята она так, что уже минут через двадцать после начала сеанса чувствуешь усталость, словно бы попал в какое-то другое измерение, где существуют только плоскости и нет объемов.

Картина просто беспомощна в профессиональном смысле. Не верится, что поставил ее С. Микаэлян, режиссер, у которого есть замечательные работы.

Некоторые сюжетные повороты совсем уж нелепы. Взять хотя бы историю, когда Тошева, надоевшего начальству своими просьбами разобратся со злополучным полем, отправляют

в Софию, чтобы он, как говорится, «не маячил». Ни с точки зрения реальности, ни изнутри сюжета понять логику такого решения нельзя. Просто авторам нужно было, чтобы герой встретился, наконец, с любимой девушкой. Ведь надо было помнить и о том, что фильм называется «С любовью пополам».

Есть в фильме персонажи, за которых просто неудобно. Они выглядят едва ли не кретинами. Из них меня больше всего раздражал студент — руководитель практикантов на строительстве. Сегодняшний карьерист и приспособленец и тоньше, и умнее, и изобретательнее, чем этот персонаж, который разоблачает себя даже не с первой реплики — с первого появления.

Я все-таки досмотрела фильм до конца из чисто спортивного интереса. Все кончилось благополучно. В финальных кадрах кто-то из главных руководителей строительства, ознакомившись с предложением Короткова и Тошева, тут же, на месте, разрешает проблему росчерком пера со словами «Простой же вопрос»... В самом деле, простой. Настолько простой, что лиду даешься, вспоминая, что вокруг него наворачено.

В последней сцене голос за кадром слащавым тоном благодарит зрителей за внимание. Лучше бы он по-другому сказал: «Извините за внимание». Во всяком случае, за такую нелепую и почти необъяснимую картину надо бы извиниться перед зрителями, так мне кажется.

*Е. Шохова,
студентка Московского
медицинского стоматологического
института имени Н. А. Семашко*



Сергей Герасимов

Актуальность истории

Беседу ведет и комментирует Г. Масловский

Г. Масловский. Вы, Сергей Аполлинариевич, известны как мастер современной темы. И дело не только в том, что время действия ваших фильмов — сегодняшний день. Вы стараетесь ставить в своих произведениях самые острые вопросы, волнующие, по вашему убеждению, зрителя именно сегодня, сейчас.

Однако время от времени вы обращаетесь к иным эпохам: «Маскарад», «Тихий Дон», «Красное и черное», «Юность Петра»...

Нетрудно заметить, что в этих случаях вы опираетесь на произведения литературы, заслужившие признание, прошедшие проверку временем. Мне кажется, что в этом проявляется особая авторская добросовестность: в литературном «первосточнике» сконцентрировано знание и понимание эпохи, в нем уже живут герои, которые, конечно же, не только частные лица, но и фигуры, олицетворяющие те или иные существенные черты своего времени. Верна ли моя догадка или у этой, условно говоря, «историко-литературной» линии вашего творчества иные мотивы и истоки?

С. Герасимов. Прежде всего я должен сказать, что история и современность не представ-



*«Юность Петра».
Рабочий момент. Режиссер С. Герасимов*

ляются мне конфронтирующими противоположностями. Стремясь остаться последовательным марксистом, я не могу метафизически оторвать одно от другого. Нельзя сказать: вот, мол, это история, стало быть, она принадлежит предыдущим поколениям, она ее пережили, а мы смотрим взглядом людей, ушедших в совершенно иные времена, заинтересованных совершенно иными явлениями и событиями.

Здесь уместно вспомнить прекрасную мысль Маркса о том, что со времени античности прошли века и эпохи, но наши критерии красоты соотносятся с уровнем античной культуры. Связи наши с историей протны и многолики, хотя и противоречия тут, само собой, очень острые.

Каждая прожитая минута — это уже принадлежность истории. А каждая последую-

шая — еще в области грядущего, которое может оказаться совершенно неожиданным. Прошедшее и будущее связываются современностью, которая одной ногой опирается на историю, а другой уже вступает в грядущее.

Вот отсюда, собственно, и мое стремление понять сегодняшний день. Не вычленять его как образец для беспрекословного следования, а осмыслить в связях с прошлым и будущим. Диалектика такой взаимосвязи очевидна, спорить с ней невозможно, но выразить ее словами не так-то просто, а воплотить в художественной ткани и того сложнее.

Мне могут возразить: мол, это вы, пожалуй, погорячились — история есть история, она складывается как бы неподвижными пластами на всем развитии цивилизации, притом что каждая эпоха имеет свой облик, свои очертания. И свои предпосылки, которые не очень-то затрагивают нас, так как опираются на другие социально-экономические структуры.

Все так. Но возьмите хотя бы такую надстроечную сферу, как религия. Наше общество в своем подавляющем большинстве живет без нее — как будто ее и не было. И вдруг в наш сегодняшний день врывается властное самосознание ислама. И весь мир так или иначе испытывает последствия этого давления.

Мир сложен, а мы зачастую постигаем его только через те конкретные обстоятельства, которые предлагает сиюминутная ситуация.

Не успокаиваться на ограниченных наблюдениях, погрузиться в мир с его многоликим разнообразием, поймать и зафиксировать диалектику развития жизни, в которой прошлое схлестывается с будущим на арене сегодняшнего дня — к этому, думаю, должен стремиться каждый сколько-нибудь убежденный и последовательный марксист. Только так — в диалектическом единстве, — на мой взгляд, и можно ощущать историю и современность.

И все же при этом, я думаю, вы правы, когда разделяете снятые мною картины на две линии, как вы это называете. Видимо, объективно такие линии существуют.

Всякий раз, когда я отступаю от современной темы, я испытываю чувство, похожее на ревность: кто-то сейчас будет продолжать

движение в генеральном направлении, а я вроде бы ушел в сторону, взялся за иного рода материал. Как быть?

А ничего здесь не поделаешь: хочешь не хочешь, наступают такие моменты, когда отход необходим. Должно образоваться некое расстояние, чтобы войти в новый материал, объяснить его себе, выносить к нему отношение. В этом состоянии я обычно обращаюсь к книге.

Критерий для выбора у меня прост: беру для экранизации те книги, которые люблю.

Г. М. По-видимому, вторую линию вашего творчества правильнее было бы назвать «литературно-исторической», а не «историко-литературной». То есть вы выходите к истории через литературу, через книгу, а не наоборот?

С. Г. Через любимую книгу.

Когда мы делали «Молодую гвардию», это была для нас не история в общеупотребительном смысле этого слова. Или такая история, которая отдавалась болью в каждом из нас — и в тех, кто картину делал, и в зрителях наших. Это был даже не вчерашний день, а самая насущная и больная современность.

Или возьмите «Тихий Дон». Я предлагал поставить его еще в 30-е годы, но только через двадцать лет смог осуществить свое желание. Была ли это история? Да, конечно, историческая дистанция между нами и событиями романа существовала не только в 50-е годы, но и в 30-е тоже. И дело тут не в количестве прошедших лет и не в том, что меняются внешние признаки времени — одежда, стиль поведения человека и то, как он выглядит. Меняются сам ритм жизни и природа вещей.

Но во мне тогда — сразу и надолго — отозвался свежий взгляд на недавнюю историю и глубина видения ее в романе Шолохова. Это показалось мне актуальным и важным, и это определило мой выбор.

Г. М. Я чувствую, что мое деление вашего творчества на две самостоятельные линии прямо на глазах становится такой условностью, которая граничит с сухим академизмом. И хотя вы с этим делением согласились,

на поверку оказывается, что ваше обращение к книге и к истории всегда имеет непосредственные «первотолчки» в сегодняшнем дне. Я говорю не только об актуальности для современного зрителя той или иной книги и пласта истории, в ней представленного, — необходимость такого резонанса очевидна, — но о личных побуждениях и стимулах художника.

Но вот, скажем, «Красное и черное»... Здесь, кажется, трудно найти столь же обнаженные связи, как в «Молодой гвардии» или «Тихом Доне»...

С. Г. «Красное и черное»... Это моя любимейшая книга, и поставить ее было просто заветной мечтой.

Но был тут, честно говоря, и момент полемический — по отношению к экранизации этого романа Клодом Отан-Лара. Его прочтение показалось мне удивительно неверным: один из сложнейших в истории мировой литературы философских романов представлен как любовная история. Наподобие «Фанфана-Тюльпана», что ли. Стендаль превратился в лучшем случае в Дюма, а в худшем — в Лесажа. Аллен-Рене Лесаж — прекрасный для своего времени писатель, и у него довольно изящно все получалось, но ведь Стендаль — это же нечто принципиально иное.

Был ли у меня, так сказать, исторический интерес к роману Стендаля? Да, конечно: в нем отразилась интереснейшая полоса XIX века, когда начала складываться революционная ситуация; к таким моментам человеческой истории обращаться всегда не вред. Но должен все же сказать, не это было главным для меня толчком, не это.

Главное для меня в Стендале — уровень анализа, которому подвергается человеческая судьба средствами высокой литературы. Уровень анализа, который пленяет у Толстого и у Стендаля (они для меня были всегда очень близки в этом смысле). Тот уровень художественного исследования, который давно следует привить кинематографу: ему настало время уметь, и невозможно более содержать его на голодном интеллектуальном пайке. Почему кинематограф полагается считать искусством вторичным, он давно уже таковым не являет-

ся, к чему теперь возвращать ему это не столь уж почетное клеймо, после того, что сделано советским киноискусством 20-х и 30-х годов, что сделано ныне крупнейшими мастерами мирового киноискусства? К чему прибедняться? Так что здесь, повторяю, был момент полемический.

Однако это всего лишь моменты, они называются, естественно, иногда весьма существенно, но на полемике произведения искусства не построишь. В основе лежало стремление бережно (в меру своего разума и сил, конечно) перенести великолепную прозу Стендаля на экран.

Не мне судить, насколько удалось это осуществить. Но вот я получил письмо из Италии, где наша картина имела хороший резонанс, и более всего автора письма поражает, что русские сумели «правильно» прочесть Стендаля. Вот это изумление меня, в свою очередь, удивило. Стоит вспомнить хотя бы шекспировские фильмы Козинцева, чтобы понять: проникновение в высокий мир классической литературы традиционно для советского кинематографа. Здесь уже накоплен ценнейший опыт, и мы к нему приобщались.

Г. М. Как я понял, художническая позиция, с которой вы приступаете к созданию фильма — будь то историческая лента, экранизация любимого произведения литературы или картина, поднимающая острые вопросы современности, — остается неизменной. Вам не приходится внутренне перестраиваться. И если можно разделить снятые вами картины на две «линии», то это деление по признакам тематическим или жанровым, а не по устремлениям и побуждениям.

С. Г. Видимо, так.

Хотя полностью отрицать внутреннюю перестройку нельзя. Но она происходит перед всякой новой картиной. Нельзя идти от произведения к произведению, внутренне не изменяясь, не расставшись с какими-то иллюзиями и не приобретя новой мудрости.

И потом сам материал требует такой перестройки. После камерной по своим внешним признакам истории, по сути дела происшедшей в границах одной московской квартиры —

в картине «Дочки-матери», — мы пересекли временные и пространственные рубежи и очутились во Франции начала XIX века, где нам предстояло проследить жизненный путь героя романа Стендаля «Красное и черное», а путь этот пролегает от провинциального городка, через монастырь в блестящие парижские салоны, прихватывая еще и армию, и суд, и церковь, и не только как места действия, а как социальные институты. Как же здесь без перестройки!

Или, скажем, теперь, приступая к «Юности Петра», мы ведь не просто поставили на полку отработанный роман Стендаля и взяли книгу Алексея Толстого, хотя и тот и другой для нас — история. Но ведь совсем другая история: время другое, характеры иные, обстоятельства непохожие. Да и сам стиль письма весьма отличен. Чтобы читать эти два романа подряд, и то перестройка требуется.

Но идейных, мировоззренческих изменений действительно не происходит. Не меняются и художественные, творческие принципы.

Вот я говорил, что для меня обращение к книге — это некое отступление, желание оглядеться, отдышаться, поразмышлять. Все так, но отступление — не бегство от действительности, отнюдь!

Берешь книгу и в первую очередь спрашиваешь себя: чем она может быть интересна, полезна, необходима сегодня.

Вот и картина о Петре — затея далеко не только историографическая.

Мы рассказываем о том времени, когда формировалась личность Петра. А складывалась эта личность в борьбе, в яростной схватке. Этому мальчику предстояло победить сестру, властную и сильную, преодолеть косность и эгоистическую аморфность тогдашнего ленивого существования.

Вот это становление личности в схватке, в противоборстве кажется мне актуальным. Это с одной стороны.

А с другой, одновременно происходило и формирование нового государства — и тоже в столкновениях и противоборстве. И это, думается, чрезвычайно важно объяснить нашему

современнику: что государство не делается на киселе, так сказать, не складывается при помощи ложки и жидкой каши, здесь требуются иные — более жесткие — структуры.

Я свирепею, когда слышу отголоски той маниловщины, которая разъедает определенную группу «элитной» молодежи, что, сидя на продавленных диванах, «балдея», вяло и лениво пережевывает тысячу раз жеванную жвачку декадентства. Пользуясь при этом услугами государства (и весьма активно пользуясь), они и не интересуются, как всё, чем мы живем, делается и чем достается.

Тут я вспоминаю Юрия Олешу, который написал дивную пьесу «Строгий юноша»: в ней девочка, считающая себя «свободной личностью», говорит примерно так: «Я что хочу — то и делаю. Вот захочу сейчас — и опрокину стакан». На что ей вполне резонно отвечают: «А не захочешь ли ты после этого подтереть пролитую воду?» Вот это самое «подтереть», по мнению «балдеющих», должны за них делать другие...

Помните, у Брехта в «Карьере Артуро Уи» зеленщики, предающие, по сути говоря, собственное отечество, говорят:

Мы?
За всю страну? Мы умываем руки.
Другие пусть...

Вот против этой формулы «другие пусть» и выступает Петр: «Нет, я, а не другие!» А для меня он выступает и против «балдеющей» слякоти, которая претендует на то, чтобы быть выкормленной, выхоженной и обихоженной за счет «других»: «Другие пусть едут в дальние края, на пресловутый БАМ, поют про это песенки, пусть, но без нас...» Этой простейшей логике обывателя надо противопоставить представление о том, что есть в действительности государство, как создается эта непростая механика, к сожалению, далеко еще не аннулированная историей, хотя всем нам хотелось бы жить уже там, в коммунистическом далеке.

Как видите, картина имеет конкретные адреса, хотя, понятно, речь не идет о каких-то прямолинейных переключках.



*«Юность Петра».
Инженер-иностранец —
П. Бонкештенгель,
Петр — Д. Золотухин*

И, хочу заметить, все это не привнесено мною произвольно — все это есть в романе Толстого, и прежде всего в фигуре центрального героя, берущего на себя ответственность за государственные дела. Формула Петра «беру на себя» против формулы «другие пусть» — в этом, пожалуй, главный пафос нашей картины.

Г. М. Итак, вы занимаетесь экранизацией, а не историческим фильмом. Тем не менее, так выходит, что всегда (или почти всегда) вам приходится заниматься и историей. Ведь литературный первоисточник не освобождает от знания эпохи. Для кино это вопрос особый: здесь важны все детали, которые писатель, скажем, может опустить.

Но знание эпохи не может ограничиться лишь внешним слоем примет времени. Никакой самый надежный первоисточник не снимает проблем, связанных с трактовкой, толкованием, взглядами художника. Значит, сценарист и режиссер не освобождены практически от всех проблем, которые неизбежно возникают, когда мы обращаемся к истории.

В частности, и от понимания исторической правды.

В предисловии к одному из своих произведений («Повесть о братьях Тургеневых») Анатолий Виноградов пишет:

«...По ряду композиционных соображений мне необходимо было свести в одно место персонажи, которые в данном году фактически отсутствовали в Петербурге. Еще двум второстепенным лицам пришлось прибавить возраст года на три; я сделал это для того, чтобы не прибавлять к повести лишних страниц — главы на четыре. Это существенно не изменило той внутренней правды, которая является обязанностью пишущего. На эту тему я не желаю спорить».

Когда так категорично заявляют о нежелании спорить, это означает, что автор считает свою позицию общепринятой и безупречной. Или, напротив, что позиция весьма оспорима.

Спорным в заявлении А. Виноградова мне кажется то, что здесь обнаруживается существование «внутренней» правды, противостоящей, по-видимому, «внешней». Виноградов справед-

лив в посыле — в праве художника отбирать и даже изменять факты, но, по-моему, не точен в теоретическом обосновании этого права.

Я хочу напомнить ситуацию из истории кино, в чем-то сходную с той, которую описывает А. Виноградов. В примечании к сценарию «Александр Невский» С. М. Эйзенштейн писал: «Авторами сознательно сделано одно историческое отступление. Как известно, Александр ездил в Орду три раза. В сценарии показана только одна поездка, и при том третья — последняя, имевшая место фактически значительно позже... это отступление вызвано тем, что сценарий показывает не хронологию жизни и деяний Александра Невского, а имеет темой объединение русских вокруг идеи Руси и русской народности, показанной преимущественно на борьбе с интервентами. Для этой темы последний эпизод в Орде необходим как заключительный аккорд действий самого Александра по линии, начатой невской победой, идущей через Ледовое побоище и завершенной его правнуком Дмитрием Донским в Куликовской битве, даваемой в конце.

В таком понимании темы последние эпизоды могут композиционно непосредственно примыкать к победе на Чудском озере, с которой они связаны не хронологически, а тематически».

Обращает на себя внимание мотивировка отступления от исторических фактов: не композиционные соображения, как у А. Виноградова, а единство темы. Характерно, что, когда Эйзенштейн был вынужден под сильным внешним давлением отказаться от завершающих эпизодов сценария (как раз от тех, где допущено отступление от фактов истории), авторы сценария С. Эйзенштейн и П. Павленко написали: «Композиционные и драматические соображения заставили нас вовсе отказаться от ордынских сцен».

В докладе на творческом совещании по вопросам исторического и историко-революционного фильма, состоявшемся в 1940 году, Эйзенштейн противопоставляет не «внешнюю» и «внутреннюю» правды, а «историческую правду» и «исторический натурализм». При этом он считает, что они иногда «могут становиться даже почти в условия взаимонисключаемости».



«Юность Петра». Рабочий момент. Режиссер С. Герасимов и актриса Т. Макарова в роли матери Петра царицы Натальи Кирилловны.

И приводит пример с финалом «Броненосца «Потемкин». «Исторический натурализм» требовал сказать о том, что восстание на броненосце было подавлено. Историческая правда выразилась в победном шествии непобежденного корабля революции: «...нам важно раскрыть обобщенный смысл, действительный реалистический смысл как большую победу в общем движении истории революции, а не как судьбу броненосца, который через несколько недель должен был быть возвращен обратно царскому правительству».

Ваше мнение об исторической правде?

С. Г. Тут ответ не может быть однозначным.

Я думаю, нам сейчас этот вопрос не решить, но поразмышлять по поводу некоторых его аспектов, видимо, небесполезно.

Ну, вот хотя бы о «композиционных соображениях». Само понятие «композиция», которое я ставлю под сомнение...

Г. М. То есть как «под сомнение»?

С. Г. Под большое сомнение.

Г. М. Простите, это неожиданно и не совсем понятно.

С. Г. Видите ли, я в свое время немало любознательствовал, как это понятие складывалось, скажем, у Платона, какая логика привела его к некоторым, казалось бы, постоянным на все времена выводам. Или рассуждения на этот счет у Лессинга и у многих других, занимавшихся вопросами формы: они вплоть до ленинградской формальной школы занимали нас всех, выраставших в лоне ФЭКСа, да и позже, когда установились уже зрелые эстетические взгляды. И теперь, казалось бы, мне в самую пору уважительно сохранять канонические представления о композиции.

Но, как это ни странно и ни неожиданно вам слышать, с годами все эти вопросы, связанные с композицией, предстают передо мной в совершенно обновленном и, я бы сказал, раскрепощающем качестве. Сплошь и рядом я отбрасываю сложившиеся у меня прежде представления и каноны.

И вовсе не потому, что хочу «попасть в камертон» с некоторыми модными эстетическими воззрениями — к этому я отношусь доволь-

но холодно. Я руководствуюсь своей логикой: ей следуешь потому, что она выращена на собственной среде, на собственной крови. И чужие разговоры тут только аккомпанемент.

Нет в моей теперешней позиции и акцента на агрессивность, на разрушение канонов, чем нынешняя эстетическая мысль подчас оперирует с легкостью необыкновенной. Вспоминая свой фэковский опыт, я сознаю, что известная доля агрессивности во мне могла бы заговорить, потому что потребность разрушать была тогда в нас необыкновенно сильна.

Но я погрешил бы против исторической правды, если бы свел опыт ФЭКСа к пафосу безоглядного разрушения. Напротив, вследствие этого пафоса мы с прилежным тщанием возвращались к канонической литературе, к мировой классике: Гюго и Бальзак, Толстой и Достоевский... Иначе откуда бы взяться тончайшему проникновению Козинцева в шекспировский мир, восхитившему и покорившему весь мир?! Не на голом же месте оно родилось. Отнюдь, отнюдь... Из фэковского опыта «разрушения» — вот откуда.

Г. М. Можно сказать, что разрушалась не сама классика, а ограниченное ее понимание, канонические взгляды на ее содержание и формы?

С. Г. И это, конечно. Но скорее это было желание досконально разобраться в классическом искусстве, причем разобраться активно, а не с позиций покорного почитания.

Г. М. Активно разобраться — это процесс, в который неизбежно включаются операции, связанные с «разрушением»? Но когда эти операции — не цель, а средство, тогда весь процесс носит созидательный характер: разбирая, «разрушая», вы принимали и усваивали какие-то элементы, они становились основой ваших собственных эстетических взглядов?

С. Г. Справедливо. И в числе этих усваиваемых элементов были и композиционные принципы, которые мы брали на вооружение, стремились проверить практикой. В результате устанавливались свои собственные критерии композиционных построений.

Так вот, я говорю как раз о том, что в последнее время для меня все очевиднее ста-

новится, что наибольший успех сопутствует таким являниям, которые разрушают все канонические представления о правилах композиции и вообще о том, что в искусстве «правильно» или «неверно».

Г. М. Теперь, мне кажется, ваша позиция достаточно понятна. Но, выясняя ее, не слишком ли мы удалились от вопроса об исторической правде?

С. Г. Нисколько не удалились, и сейчас это станет понятно.

Я отнюдь не всуе вспомнил о ФЭКСе и ее опыте усвоения духовного наследия. Он ведь вполне применим не только к произведениям литературной классики, но и к истории.

В поисках исторической правды мы вынуждены прорываться сквозь наслоения — интерпретации, в которых и сознательное искажение истины, и неосознанные ошибочные представления. Это с одной стороны.

С другой — активное познание истории требует выработки каких-то своих принципов обращения с фактами, их отбора, сопоставления, принципов их осмысления.

Композиция вещи — дело, в общем, частное, но весьма немаловажное. Мое отношение к композиции распространяется и на тот вопрос, который нас сейчас интересует.

Я весьма настороженно отношусь ко всяким композиционным ухищрениям, даже если они делаются ради благородной цели воссоздания исторической правды. И все более я склоняюсь к известному принципу «один к одному», хотя его зачастую расценивают как признак не то натурализма, не то убогого воображения художника или отсутствия у него эстетического темперамента. И тем не менее...

Со времен фэковской юности я влюблен, например, в Проспера Мериме. Вот превосходный учитель для нас, рабочих кинематографа. Какая лапидарность, отполированность слова, точность связей, какое пренебрежение ко всякому украшательству, какое спокойствие, сквозь которое просвечивает бешеный темперамент!

Часто вспоминаю, как после первого свидания Кармен бросает Хосе: «Не думай больше о Карменсите, не то она женит тебя на

вдове с деревянными ногами», то есть на виселице. И за этим встает не только не описанная Мериме мизансцена: Кармен, охорашиваясь, глядит в зеркало на Хосе, который натягивает свой желтый мундир. За этим раскрывается все — и эпоха, и отношение Кармен к себе самой как к явлению роковому и опасному, и та мука, которая ожидает Хосе в горькой его ревнивой судьбе, — все здесь сказано сразу. Какое умение вместить все в спокойную строку без всяких ухищрений!

У Мериме есть маленький роман или большая повесть, которая называется «Хроника времен Карла IX». Хроника! Хроника времен! Здесь отражаются намеренно скромные амбиции автора: я не хочу ничего приукрашивать («Хроника»), но и ничего преуменьшать («Хроника времен»), а по возможности пристально взглядеться и показать, как было на самом деле.

Г. М. В «Хронике» Мериме отражен тот же исторический материал, что и в «Королеве Марго» Дюма...

С. Г. Вот именно! Но какова разница в подходе к материалу! Открывая роман Дюма, мы заранее знаем, что ничего из написанного не было на самом деле, в лучшем случае, могло быть. На канве истории Дюма вышивается затейливый узор собственной фантазии. «Хроника» Мериме вся соткана из плотной исторической ткани, рассматривая которую, мы проникаемся уверенностью: так было, хотя это и художественное произведение, и вымысел здесь, естественно, присутствует. Это и есть принцип «один к одному» в его подлинном, не упрощенном смысле.

Г. М. Если принцип «один к одному» сводится к формуле «так было», то он, по-моему, недостаточен. Художественно недостаточен.

Мне кажется, художественное произведение на историческом материале всегда держится на соотношении принципов «так было» и «так могло быть». И даже произведения, построенные на монтаже подлинных документов, за пределы этого соотношения (или столкновения, сопряжения) не выходят. Но каждый автор тяготеет к одному из принципов: «так было» или «так могло быть». Дюма ближе второй

принцип, Мериме — первый. Вам, по-видимому, тоже.

Я думаю, вы несправедливы к Дюма. Не беру сейчас во внимание ни его мастерство ведения фабулы, ни его эстетические принципы (хотя нелишне сказать, что он воспекает смелость и простодушие, жизнерадостное и активное отношение к жизни, противостоящие неверности и коварству, трусости и приспособленчеству). Но как писатель, строящий свои произведения на историческом материале, он вводит вымышленных героев, выдвигает гипотезы относительно неясных фактов, объясняет поведение исторических персонажей мотивами, которые можно оспаривать. Все это так. Но если он не выходит за пределы соотношения между «так было» и «так могло быть» (а, насколько я знаю, Дюма не нарушает этих пределов нигде), значит, его творчество находится в границах исторической правды.

Надо, видимо, добавить, что, кроме исторической правды, есть еще правда художественная, и она уже не укладывается в довольно простое соотношение между «так было» и «так могло быть». Здесь еще требуется ввести принципы «так есть», «так может быть» и главное — «так должно или не должно быть». И здесь критерии жестче, и время предъявляет авторам требования, которые не все выдерживают.

С. Г. Со всем, что вы сейчас сказали, проще всего согласиться. Но, видите ли, это схема. А я не сторонник схем: не больно им доверяю.

Я подхожу к делу проще.

Вот передо мной роман Алексея Толстого, над которым я теперь работаю, то есть стараюсь перевести его литературную образность в образы кинематографические, найти какой-то эквивалент, потому что буквализм здесь, ясное дело, невозможен.

Как тут быть?

Я вспоминаю один свой разговор с Александром Александровичем Фадеевым. Мы много говорили с ним о романе Толстого, и он все восторгался им, но как-то неожиданно сказал: «Ты знаешь, все-таки это уж очень

пряное блюдо... Все эти словечки «рцы», «лес еси!», «кая еси!» — это игра. Мы немного обольстились. Все-таки это игра, а меня сейчас тянет к сухопарому гуманизму». «Сухопарому» — то есть никак стилистически не обжиренному.

Я могу это понять, хотя, как я думаю, мне отнюдь не свойствен этот «сухопарый гуманизм». Ну, а Толстому с его раблезианской натурой эта «сухопарость» не присуща уж никак. Красный бархат и золото, яства и шитье, «Москва — третий Рим», а наряду с этим изрядное свинство, голова бабы, закопанной в яму, и прочие средневековые шалости. Толстой прекрасно владел словом и сумел дать всему этому цвета, запахи, температуру, все это имеет свою плоть, это можно щупать руками. Какая уж тут «сухопарость»! Да и время было иное: гуманизм XVII века — вовсе не тот, что в XX, XIX и даже в XVIII. Это было время бешеных страстей и простых решений, поэтому и полетело столько голов.

Мне хочется, чтобы люди поняли это непростое время и почувствовали, что от него к нашим дням тянутся удивительные связи. Не только в том смысле, что существуют какие-то прямые переключки, скажем, извечное желание вдохнуть в жизнь нечто новое взамен того, что нужно поменять, вычеркнуть, — то, о чем так мечтал Петр: поменять жизнь. Но прежде всего в том смысле, что страна одна, люди одни, темпераменты в общем сохранились в чем-то и гуманизм — свой, особый.

И делаю я это, по возможности следуя тому, что декларировал в картине «Учитель»: «Знать и людям передать».

Господи, боже мой, другого нет пафоса у искусства: надо знать (надо много знать!) и убежденно передать людям свое зрение, свой темперамент. А передав это людям, что-то сдвинуть в жизни немножечко, хоть на каплю: капля точит камень, понемногу, но точит. Не перестроить разом весь нравственный реактор современного бытия. Но все-таки чтобы люди могли добрым словом вспомнить: «Мол, вот этот (т. е. — Петр!) даром времени не терял, делал, что мог».

Так вот, достичь этого можно — я в этом убежден! — не системой преувеличений, не способами обольщения, не приемами «костюмного спектакля». В романе Толстого меня интересует прежде всего хроника, то, как было на самом деле. И это, наряду со «рцы» и «еси», в нем есть. Вот это я и стремлюсь перенести на экран.

Причем по сути, а не «по мотивам». Эта «помотивность», распространившаяся в нашем кинематографе в последнее время, просто сердит, если не смешит. Уж если взялся экранизировать, то уважь автора, не торопись с ним управляться на свой лад, старайся понять, что там написано, как каждое слово найдено среди тысяч других, как выстрадано. У некоторых режиссеров это вызывает улыбку: кинематограф, мол, совсем «в другом». «В другом» — другой кинематограф, глуповатый. А я не хочу работать в глуповатом искусстве.

Надо сказать, что иногда «помотивность» кино на студиях очень поощряется: не стоит, мол, замахиваться на невозможное, сделай что попроще, ты же мастер — как смотреть будут! Вот это «как будут смотреть!»

А зритель-то порой начисто эту предвзятость опровергает. Он ведь отлично понимает, где настоящий продукт, а где морковный кофе.

Разумеется, тут есть и счастливые исключения. Возьмите, к примеру, «Кармен» Бизе. Он сделал превосходную оперу, но это сочинение, построенное на ином движении, ином дыхании, ином темпераменте, чем новелла Мериmé. Оно по иным мотивам задумано и воплощено. И ни в одном мотиве этой превосходной оперы не может возникнуть та ключевая для меня фраза Кармен после первого свидания с Хосе, о которой я говорил.

Зло же кинематографической «помотивности» не ограничивается экранизацией. Есть факты проникновения ее и на историческую почву: неприязнительные картинки «по историческим мотивам». Тут уж не до анализа: «так ли было», «могло ли так быть». Тут изначально заложен принцип «так не было и быть не могло».

Г. М. Когда вы столь уверенно говорите «так было»...

С. Г. Конечно, конечно, все это в значительной мере относительно. Как было, мы можем судить по свидетельствам, которые всегда в той или иной мере субъективны. И тем не менее, это еще не повод для произвола в обращении с историческими фактами.

Г. М. Как вы относитесь к точке зрения, сформулированной «школой Покровского», что «история есть политика, опрокинутая в прошлое»?

А. Виноградов противопоставил этому взгляду такое отношение к историческому прошлому: «...качество прошлых дней мы оправдываем готовностью к нынешнему. Именно с этой точки зрения мы с интересом останавливаемся на некоторых фигурах прошлого».

А у В. Пудовкина эта мысль выражена так: «Мы ищем то, что делает понятным прошлое народа в свете его настоящего и настоящее в свете прошлого».

С. Г. Вы сняли это у меня буквально с кончика языка.

Ну вот у меня лежит Покровский рядом с другими трудами по истории. Или, точнее, в стороне от них, ибо для меня это исторический курьез: это полная обезличка истории, рассмотренной с точки зрения желаемого анализа социально-экономических процессов. Это было сознательное противопоставление старой исторической школе. Потому что, изучая историю по Владимирскому — был такой учебник для реальных училищ и гимназий, — вы тащились от имени к имени, от рода к роду, и это выдавалось за движение истории. О существовании народа и его участии в исторических процессах вы могли получить весьма туманное представление. У Покровского все вывернуто наоборот. В результате — курьез: нет Петра. Ну, нету! Это просто «назло»! Это «история назло», это «рассерженная история».

Я поделился замыслом нынешней картины с одним кинематографистом, бывшим моим учеником.

— Как! — сказал он. — Вы же человек гуманистических воззрений. Как вы можете делать героем такого антигуманного человека? Это апология зверства...

Я был поражен такой точкой зрения на Пет-

ра, мимо фигуры которого не прошел никто из великих, начиная с Карамзина, Пушкина и декабристов, кончая обоими Толстыми. Это типичное начетничество. Такое суждение — вне диалектического представления об истории. Диалектика ведь учит видеть соотношение намерения и результата, целей и средств, зла и добра.

Попытка скорого приговора и неподвижной категорической оценки — это произвол.

Произвольное, недиалектическое отношение к истории распространено среди нас больше, чем можно бы ожидать. К примеру, меня изрядно сердят (да и не одного меня, как я заметил) немалые числом фильмы, в которых выражен взгляд на революцию как на время, когда на сломе истории человек оказался трогательно-потешным в своем наивном стремлении пробежать дорогу, которую человечество пробивало до этого трудом, потом и кровью тысячелетия, превратить все, все, все в другие качественные категории. Сложился такой стиль снисходительного похлопывания по плечу людей того времени. Разве это не антидиалектический произвол?

Г. М. Мне хотелось бы вернуться к вашему

принципу «так было», но уже в несколько ином аспекте — более практическом, что ли.

С. М. Эйзенштейн в период работы над «Александром Невским» задавался вопросами: «А как ходили в XIII веке? Как произносили, как кушали, как стояли? Неужели застилизовать экран под обаятельные горельефы бронзовых ворот Софийского собора или даже под миниатюры несколько более молодой Кенигсбергской летописи? Как расправиться с костюмами, невольно диктующими «иконописный» жест новгородского письма? Где прощупать живое общение с этими далекими и вместе с тем близкими людьми?»

Андрей Тарковский, работая над «Андреем Рублевым», говорил, что он отказался от мысли восстанавливать облик XV века по архитектурным и иконографическим материалам, ибо при этом возникла бы «стилизованная и условная древнерусская действительность, которая в лучшем случае напоминала бы миниатюры или иконописи той эпохи».

Вы также говорите, что мы имеем дело с субъективными свидетельствами о том, «как было», и, следовательно, должны считаться с относительностью этого принципа.



*«Юность Петра».
Воробьиха —
М. Крепкогорская,
царица Евдокия —
Л. Германова*

«Юность Петра».
Князь Борис Голицын —
М. Ножкин



По-видимому, это касается не только источников литературных, текстовых, но даже и кинематографических материалов, обладающих, казалось бы, достаточной достоверностью.

Эти вопросы неизбежно встают перед авторами исторического фильма, поскольку экран тяготеет к адекватному отображению действительности, а в то же время, полного соответствия с исторической реальностью достигнуть невозможно, потому хотя бы, что нет достаточно объективных свидетельств.

По словам Тарковского, чтобы воспроизвести на экране реальный для современного зрителя мир XV века, «пришлось идти на отступления от правды археологической и этнографической».

Но нельзя просто отступить, необходимо при этом выработать или принять какие-то другие критерии правды.

Авторы «Андрея Рублева» нашли такие критерии в нашем сегодняшнем отношении к тому времени, в нашем его восприятии. Мир, воссозданный по этому критерию, не совпадает (и это несовпадение заведомо) с тем миром, что существовал в реальности. Если бы, как говорит Тарковский, появился зритель из XV ве-

ка, «он воспринял бы отснятый материал как зрелище весьма странное». Но художник идет на это сознательно, ради того, чтобы сегодняшнему зрителю мир прошлого не показался «зрелищем весьма странным». Чтобы «остраненность» этого мира не помешала ему, зрителю, проникнуться мыслями и чувствами героев.

Эйзенштейн также находил ответы на свои вопросы в том, чтобы почувствовать внутреннюю близость к людям, жившим семь веков назад: «Это те же люди, что мы с вами! Они родственны и близки советским людям любовью к своей отчизне и ненавистью к врагу. Всякая и всяческая арханка, стилизация, музейность и прочее постепенно уступают место всему тому, через что особенно полно способна проступить основная, единственная и непреклонная патриотическая тема нашего фильма».

Однако в рассуждениях Эйзенштейна и Тарковского, мне кажется, происходит неосознанная для авторов подмена одной стилизации другой. Они отрицают стилизацию под иконографические материалы, но ведь и та реальность на экране, которую они создают, тоже

стилизованна — под современные представления о старине. И, может быть, это проще для восприятия зрителя, но для художника требования такой стилизации сложны и ответственны, а подчас и небезопасны.

Видимо, речь может идти скорее о принципах стилизации, о ее критериях и способах, возможно, о мере и степени, но сама эта проблема остается, и ее нельзя просто отбросить.

С. Г. Стилизация. Что-то подозрительное есть в этом слове. Меня оно настораживает.

Скорее здесь должно говорить о внимательном всматривании, пристальном взглядывании в историю, о желании понять истинные исторические связи, которые всегда конкретны.

Скажем, речь. Это самое сильное и самое верное свидетельство истории.

Наша картина начинается так. Сквозь проем в двери виднеется прекрасное лицо деревенской девочки. Кругом — роскошная зима, которую мы, к счастью, успели снять в Костроме при тридцатиградусных морозах (камера останавливалась!): все обындевелое, закуржавшее, выражаясь нашим уральским языком, от всех пар идет. И вот девочка глядит и говорит:

— Тятя на дворе коня запрягает, сам с собою бант. Так это че же? Боярину ехать, а сбруя вся попрела, разве это дело?..

И от напевного ее говора родится музыка всей картины.

А это московская девочка, вот что любопытно. И областнические — костромские или вологодские — интонации ей совершенно не свойственны. А она их моментально схватила — и все засверкало сразу. Вот это, по моему, и есть конкретность реальной истории.

У Алексея Толстого она схвачена гениально. Он превосходно знал и устный, разговорный язык, и письменный, которым изъяснялись в посланиях, документах (а это разные языки, очень разные), а также и церковный, тоже особый язык. Все это он не только знал, но и чувствовал тонко. И я абсолютно ему доверяю. Хотя за это время я и сам кое-что почтал, из чего делаю вывод, что возможности уточнения исторической конкретности далеко не исчерпаны. Мы и сейчас продвигаемся в

этом направлении. И это не стилизация, а поиски конкретности, хроникальности, если хотите.

Г. М. Вас почему-то отпугивает сам термин «стилизация», хотя в нем ничего ругательного, по моему, нет. И тем не менее, какие-то черты стиля, специфичные для произведения, построенного на необычном для зрителя материале (это касается ведь не только исторического фильма, но важно и для фантастики или для сказки), нужны: они определенным образом настраивают зрительское восприятие, дают ему знак, тональность, ключ.

Так, Эйзенштейн говорил об «историческом образе пейзажа». Он самокритично разбирает пейзаж в «Александре Невском», в частности, кадр с вмерзшими в лед лодками, и находит: «Когда я смотрел на этот пейзаж своих же замерзших лодок и елочек — для меня это все-таки елочный базар или в лучшем случае каток в Сокольниках, но никак не ощущение XIII века».

Эйзенштейн приходит к выводу, что «пейзаж должен работать в исторической картине главным образом своими обобщенными и обобщающими чертами». Для этого он советует решать пейзаж с ощущением отдаленности, что означает «в первую очередь сохранять те элементы, которые связаны с пейзажем, рассмотренным издали, то есть одно из первых условий — небольшое количество частности, которые можно обозреть в этом самом пейзаже».

Вряд ли это следует расценивать как универсальный рецепт. Мне кажется, что вещьность, фактурность современного экрана позволяют применять и прямо противоположные решения.

Но проблема стилизации остается.

С. Г. Но это опять-таки не «стилизация», а просто чувство правды. Оно заставляет нас снимать «Юность Петра» в подлинных интерьерах: в Кремле, в Новодевичьем монастыре. С другой стороны, приходится думать о том, чтобы на экран не проникла музейная стерильность, выглаживающая корявую подлинную фактуру.

К примеру, первое, что приходит в голову,

когда имеешь дело с достаточно древней историей, — старые, потемневшие от времени вещи. Приходится преодолевать в себе самих этот психологический консерватизм, чтобы сообразить: а ведь тогда наряду со старыми вещами должны были быть в обиходе и новые, только что сработанные, и их, наверное, было даже больше, чем старых. Почему должны быть в домах потемневшие иконы в потускневших окладах? Потому что так кажется достовернее современному зрителю? Ну нет, здесь за ним идти нельзя, это противоречит чувству правды, которое подсказывает: вещи, костюмы, предметы обихода, архитектурные сооружения живут своей жизнью, имеют свое начало, возрастные изменения, старость, смерть. Во все это надо проникнуть и постараться убедить всех, не подлаживаясь под удобства среднестатистических представлений.

Стилизация для меня как раз и есть нечто усредненно выравненное не в духе эпохи, а в стиле театральных подмостков, где так называемая «культура речи» обкорнала, обстрогала, отполировала всю теплую шероховатость подлинной фактуры языка. Вот эта стилизация для меня совершенно неприемлема.

Г. М. «Слово о полку Игореве» прекрасно в своем первоизданном виде. Но как литературный факт для широкого читателя «Слово» возможно лишь в переводе со старославянского. Добавлю — в хорошем современном переводе, учитывающем и специфику мышления автора, и особенности восприятия читателя, живущего в конце XX века.

С. Г. Да, в этом случае перевод необходим.

Г. М. Тогда, может быть, художника, берущегося за исторический материал, можно уподобить такому переводчику, который досконально знает «первоисточник» — эпоху, когда происходит действие в его произведении, — и чутко воспринимает интересы, возможности, устремления современного зрителя?

С. Г. Я сейчас понял, почему мы не можем прийти к согласию по поводу пресловутой «стилизации». Вам хочется вытянуть из меня какие-то отчеканенные определения, строгие дефиниции, отточенные формулировки, а я на это дело смотрю по-иному.

Я кулинар и, не шутя, считаю это главной своей профессией. Так вот. Готовлю я пищу для себя — то, что я сам с особым наслаждением буду есть. Вот это моя единственная мерка по отношению к кухне. И к кулинарной, и к «кухне искусства».

Надеюсь, что аналогия никого не шокирует, поскольку имеет древние традиции, и не напрасно так много совпадений в искусствоведческой и кулинарной терминологии, включая такие важные, как, например, «вкус».

Я делаю в искусстве только то, что мне самому по вкусу. То, что сам для себя считаю правдой и красотой. А иначе выходит вот как: я, собственно говоря, это блюдо есть не буду, но по нашим общепитовским раскладам его надо делать так.

Г. М. Разрешите напомнить фразу из вашей статьи, помещенной в сборнике 1965 года «О киноискусстве»: «В настоящем искусстве правда и истинная красота открываются на пути анализа, на путях исследования, где авторский произвол уступает место железной логике исторической необходимости».

С. Г. Если вы думаете, что поймали меня на слове, вы ошибаетесь. Анализ, исследование, логика истории — все это вещи необходимые. Но мера всему — сам художник. Она лежит внутри него, а не в находящихся вовне правилах, рекомендациях и рецептах — они не могут заменить такие простые вещи, как вкус и талант.

Г. М. Что же может удержать автора от произвола?

С. Г. Не правила, нет. Мировоззрение, партийность. Ответственность.

Мне кажется, что ответственность художника перед историей начинается с отношения к современности, к самым острым и злободневным проблемам сегодняшнего дня.

Г. М. Как раз о соотношении истории и современности мне хотелось бы поговорить.

У С. М. Эйзенштейна в его докладе на совещании 1940 года по вопросам исторического фильма, о котором я уже упоминал, есть по моему, очень интересная мысль: «...роль исторического фильма громадна именно по линии фильмов современных, и, обобщая опыт исто-

рических фильмов, следует все время иметь в виду, что это же материал и для стресса современного фильма». Плодотворность опыта исторического произведения применительно к темам современности Эйзенштейн видит в том, что «современный фильм мы хотели бы видеть не как определенный отдельный эпизод из сегодняшнего дня, не как отдельные фигуры, а мы хотели бы видеть эти фигуры, эти образы поднятыми до большого исторического обобщения.

Не кажется ли вам, что современному кинематографу нередко не хватает именно этого «исторического обобщения»? Зачастую весьма милые, отмеченные авторской наблюдательностью, соответствующие каким-то жизненным фактам камерные истории остаются на уровне этюда, не поднимаясь до полноценности произведения искусства, которое всегда шире и глубже рассказанной истории?

Конечно, опыт исторического фильма — не панацея от всех бед. Но все же: может быть, сегодня как раз не хватает именно этого опыта в общей копилке мастерства?

С. Г. Я убежден в том, что во множестве современных лент утерян масштаб мышления. И происходит это от неумения создать социальный фон, нежелания вести настоящую глубокую разработку проблемы.

И здесь вы правы: весь вопрос состоит в том, насколько художник уместит дать разбег рассказываемой истории, как он начинает движение, которое затем домыслит зритель, какой социально-исторический заряд содержится в произведении.

У нас в большом ходу сейчас так называемая «правдивая тематика» или, скажем, «школьная повесть». Боюсь, и я тут руку приложил: много писал об этом, говорил, да и мои картины в этом ряду тоже стоят.

Но вот понакрутили предостаточно. И давненько уже вроде бы ясно, что добро лучше, чем зло, что надо беречь, сохранять свое чувство, что предавать товарищей нехорошо, что государство обижать нехорошо... В общем, множество полезных сведений из этих картин зритель уже почерпнул. И начинает эта «художественная информация» надоедать, и

все сильнее. Ну, просто нельзя уже больше смотреть картины про то, как родители спорят с детьми (они будут спорить и далее), как учителя недопонимают учеников (и это совершенно естественно), как разворачиваются треугольники, четырехугольники и иные геометрические фигуры на фоне заводских корпусов или вычислительных центров (и любовные треугольники, видимо, сохранятся в дальнейшем). Словом, мы жуем одно и то же, а масштабы все мельчают и мельчают. Это совершенно естественно.

Г. М. Естественно?

С. Г. Конечно, если все про одно и то же — непременно измельчают. Начинается уже не углубление в тему, что требует определенного риска, смелости, умения, таланта прежде всего, а сдвиг на периферию. Да еще и кредо из этого делается: «Ну, какие вы претензии ко мне предъявляете? Я ведь на общие проблемы не захожу, я говорю про «личностное», а вы хотите про «общественное».

Масштаб фильма не измеряется размерами декораций. Он меряется уровнем социально-исторического мышления. Советский кинематограф в этом смысле счастливо обрел свою мощь не вопреки, не помимо, а в тесной связи с ростом общенародного социального мышления.

Из своей почты (а она, как у всякого режиссера, обширна), из разговоров и записок во время встреч со зрителями, из своих общений по депутатской работе я вынес глубокое убеждение, что народ наш обладает гигантской мощью социального мышления. А это и есть очевидное и главнейшее преимущество нашей социалистической культуры.

История здесь играет первейшую роль. Она сообщает социальному мышлению глубину и прочность, богатство и гибкость.

Г. М. Мне кажется, вы близки к тому, чтобы определить, что же такое «исторический фильм». Я бы попросил вас это сделать, если бы не столь резко высказанный вами протест против «формулировок» и «дефиниций». В киноведческой литературе нет четкого определения исторического фильма. Не определены и критерии, с которыми необходимо под-

ходить к этому явлению искусства. Что можно считать определяющим для исторического фильма: использование исторических фактов? Участие зафиксированных историей действующих лиц? Отдаленность во времени от сегодняшнего дня? Художественная концепция определенного исторического периода? Или еще что-то?

С. Г. Что такое «Гамлет» Шекспира? Его ставили сотни и сотни раз, будут обращаться к нему в дальнейшем, и все постановки не исчерпали и не исчерпают этого сочинения. А между тем оно имеет строгие контуры.

Я думаю, так же обстоит дело и с историей. Прекрасные исторические фильмы «Александр Невский», «Иван Грозный», «Петр I» не исчерпали ни эпохи, ни исторического материала, на котором построены, ни значения и трактовки исторических фигур, которым посвящены. Все это позволяет и даже требует возвращения, углубления, развития.

При этом всякий раз будет меняться сама эстетическая субстанция. Контуры сохраняются, а внутренняя сущность необходимо преобразуется.

А контуры эти, мне кажется, заключаются в неистребимой и благословенной потребности художника утверждать свои права на все жанры и роды, выработанные историей его искусства, а также в животворной и неиссякающей жажде человечества знать и понимать истоки и следствия, причины и связи исторического прошлого.

Вот вам, если хотите, и формулировка. Надеюсь, она достаточно свободная, чтобы не помешать любому художнику вкладывать в нее собственное содержание.

Г. М. Мне хотелось бы дополнить сказанное вами, взглянув на эту проблему под другим ракурсом: чем привлекателен исторический материал для художника, какие возможности для осмысления действительности он может ему предоставить. Попробую изложить это в нескольких тезисах:

1. Историческое событие, к которому обращается художник, уже завершилось. Оно имеет свои итоги и уроки, свою осуществленную фабулу, свой свершившийся и осознанный

смысл. Художник получает прочные ориентиры в соотношении произведения искусства и действительности.

2. Как правило, фабула исторического произведения (хотя бы в общих чертах) известна большинству зрителей. Таким образом, центр внимания переносится на интерпретацию и на художественную ткань произведения.

3. В историческом материале содержится чрезвычайно важная для искусства «остраненность», значительно усиливающая степень воздействия произведения.

4. Обращение к истории чрезвычайно редко бывает «всуге». Обычно это связано с самыми важными темами искусства и размышлений художника.

5. Художник имеет возможность выстраивать систему переключек истории и современности (речь, разумеется, не идет о поверхностных аллюзиях). На этой основе имеются широкие возможности философского осмысления действительности.

6. Если существует отождествление зрителя и героя, то отождествление с историческим персонажем обладает чертами большей обобщенности: то, что чувствую я, чувствовал герой, живший десятки, сотни или тысячи лет назад. Видимо, здесь один из резервов той масштабности социально-исторического мышления, о которой вы говорили.

7. Традиции советского исторического фильма основаны на открытой гражданской позиции. Темы патриотизма, осознания национального достоинства, роли своего народа в истории человечества, гордость за свой народ и его героев — все это не может не привлекать подлинного художника-гражданина.

8. Так же привлекателен и познавательный заряд исторического фильма.

9. Особые трудности создания произведения на материале истории (как творческие, так и производственные) являются испытанием таланта, способностей, мастерства художника.

С. Г. Я добавил бы еще один тезис: история манит потому, что она — жизнь.



Л. Польская, Г. Склянский

Мастерская

Актеры, сыграв дипломный спектакль «Проделки Скапена», уже год назад получили право называть себя профессионалами. Режиссеры только сейчас закончили снимать тот последний вгиковский фильм, который покажет, насколько ребята готовы перейти из институтских стен в большой кинематограф, где оценки будет ставить не мастер, но — зритель.

Два десятка актеров и режиссеров входят в «большой кинематограф» в период, когда творчеству молодых уделяется особое внимание. Доверие к начинающему сказывается не в обещаниях и словах — на деле, и риск себя оправдывает. Нелегко доказать свою творческую — если не зрелость, то состоятельность — уже в дебюте, но, вспоминая фильмы последних лет, остановившие на себе внимание зрителей и критики, убеждаешься в том, что среди них немало именно дебютов. В чем-то они даже определили лицо киноискусства 70-х годов.

И вот сейчас мы стоим перед порогом, который должны переступить, вступая в большой кинематограф, еще двадцать человек.

Смогут ли выпускники мастерской Л. Кулиджанова и Т. Лиозновой продолжить начатое их предшественниками, заявить себя с первых же шагов? Этот вопрос сможет решить только время, сейчас можно лишь предполагать, прогнозировать, опираясь на то, что сделано ими

в стенах ВГИКа, зная систему творческого воспитания, которой следовали мастера. Не забудем при этом: эти двадцать юношей и девушек — начнут кинематографическое поколение 80-х...

А пока объединенная мастерская Л. Кулиджанова и Т. Лиозновой представляет результаты своей четырехлетней работы. Пройден длинный совместный путь, сделано много интересного. Чтобы рассказать об этом, не обязательно идти за хронологией — от первого до четвертого года, — следя за тем, как усложнялись задачи, изменялись запросы и притязания, росло умение. Любой процесс можно схематически представить как поступательное движение от простого к сложному, но суть его раскрывается по-иному: исходя из того, какими были изначальные послы мастера, их собственное творческое кредо, к какой «версе» принадлежат они сами. Что касается объединенной мастерской, в которой Л. Кулиджанов и Т. Лиознова воспитывали режиссеров и актеров, — то это группа терасимовцев «в третьем поколении», так сказать, ученики учеников.

Л. Кулиджанов. Трудно точно сформулировать, что есть смысл педагогики в творчестве и можно ли вообще «научить творчеству». Метод в таком случае чаще всего является только основой, а в остальном приходится полагаться на эмпирику и отталкиваться от нее в своем педагогическом эксперименте. Более или менее определенно можно говорить только о том, как обучить «технологии кино», как заложить начала профессионализма: здесь возможны одни и те же ходы, индивидуальность еще не играет существенной роли. Технология — это всегда первое, самое простое и самое обязательное. Элемент, без которого нельзя представить процесс обучения ни у операторов, ни у актеров, ни у режиссеров. Все они включены в громоздкий производственный процесс, который одному человеку осуществить не под силу, где каждый должен знать свое место и обладать суммой навыков, обеспечивающих «ремесленную», профессио-

нальную сторону дела. Что касается режиссера, то его рука всегда чувствуется в фильме, всегда проступает умение делать кино, «совладать» с ним или же — как противоположность — полная неспособность свести воедино материал, оформить его в фильм, спрятать его внутренние «швы» и «винтики». Научить профессионализму необходимо и можно. Можно ли научить творчеству, для которого у человека должны быть и первородная склонность, и интуиция, и дерзость, и вкус? Если эти качества заложены в индивидууме хотя бы как возможность, как основа, то развить их, упорядочить и есть дело мастера. Педагогика в творческой мастерской менее всего схожа со школьной дидактикой, не всегда она следует даже и программе. Часто приходится «импровизировать», переходить от намеченной темы лекции или разговора со студентами — к другой, всегда подчиняясь сегодняшним потребностям.

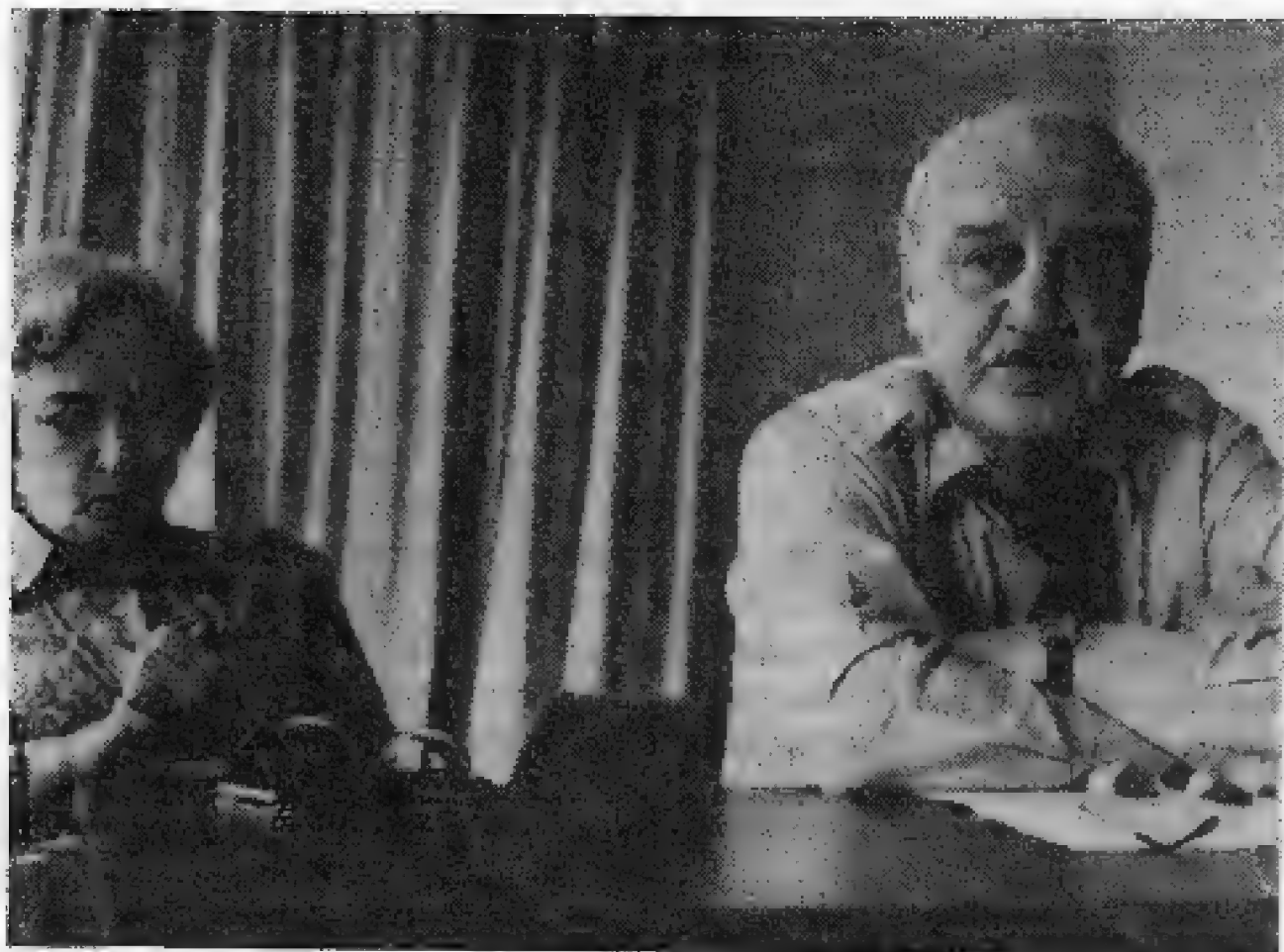
Мастер — Вергилий, ведущий; ученик — ведомый. Станет ли он Данте? Развить задатки, привести к стройности, гармонии хаос юношеской мысли, найти равновесие между желаниями и умением, упорядочить информацию, в которой захлебывается молодой человек к финалу XX века, научить видеть все пласты текста, выявить максимальный порог способностей — вот примерно как очерчивается круг возможностей и задач, стоящих перед режиссером-педагогом.

Как же выбрать для себя студентов-учеников, как угадать в них близкое тебе; как уйти от ошибки при первом знакомстве, неизбежно беглом и поверхностном?

Приемные экзамены, несмотря на многочисленные «ловушки», созданные, чтобы уберечься от ошибок, отобрать самых достойных из абитуриентов, все-таки не могут окончательно определить ни меру способностей, ни будущую профессиональную состоятельность. В чем-то набор в мастерскую похож на «игру втемную». Эрудиция, эмоциональное чтение стихов, толково написанные работы — показатели относительные. Вдруг это лишь флер, прикрывающий посредственность? Можно ли за не-

сколько дисей разглядеть именно кинематографическую одаренность абитуриента? Во всяком случае, это нелегко. Действительно, риск, причем двойной. А если брать по высшему счету, то от неудачи или успеха в этом деле в какой-то мере зависят и будущее кинематографа, и чья-то конкретная судьба. Право же, истину в конечной инстанции невозможно установить не только на приемных экзаменах, но и на выпускном этапе. Поступательное обучение от простого к сложному, к сожалению, не стоит в прямом соответствии с нарастанием таланта (он или есть — или его нет), с увеличением успешных попыток и уменьшением ошибочных. Бывает и так, что актер один из первых этюдов сыграл лучше, чем роль в курсовом фильме, где, казалось бы, есть все, чтобы раскрыть свое дарование, а режиссер поставил немой этюд гораздо интереснее, чем дипломную работу. Но, может быть, не стоит судить, как в школьной четверти, по последней отметке: подобные синусоиды предусмотрены в творческой жизни, они — ее правило. Все точки над «і» поставит самостоятельная работа. Только жизнь за пределами института покажет «кто есть кто». Ни один мастер не застрахован от ошибок.

Л. Кулиджанов. В совместном обучении режиссеров и актеров — большой резон (не исключено, что тройная мастерская, в которую входили бы и сценаристы, была бы еще полезнее в творческом плане). У актеров совершенно иное самосознание в объединенной группе. Мы, например, поощряли в них режиссерское начало, потому что во многом природа восприятия, воображения одинакова для режиссера и актера. Помню, один из лучших этюдов, которыми обычно заполнены первые семестры, был придуман и поставлен актрисой Натальей Казначеевой. В совместной учебе в актере совсем по-иному развивается профессиональное самосознание: в нем исчезает чувство, что он «инструментарий» для режиссера, поскольку они не только вместе работают на всех этапах — на сцене или съемочной площадке, — но и обсуждают свои работы вместе, думают вместе. Кинотворчество по



*Руководители мастерской
Т. Лиознова
и Л. Кулиджанов*

своей природе совместно. Не должно существовать в режиссуре диктаторского начала, поэтому отношение к кинематографу как искусству сотворчества надо развивать с первых же дней. Лучше всего это получается в объединенной мастерской.

Конечно же, режиссер с курса знает своих актеров гораздо лучше, чем режиссер «со стороны». Предположим, поступает на первый курс юноша, по всем своим данным призванный всю жизнь играть роли на ампула героя-любownika. Но вот режиссерам-сокурсникам, под взглядами которых он постоянно находится, открываются в нем черты незапрограммированные, неожиданные, видные только в близком контакте. Его занимают в самых различных ролях. Здесь, соответственно задаче, он должен сыграть характерную роль, у другого режиссера — гротеск, третий требует игры в «дистанционной», Брехтовской манере. Вспомним из школьной математики «комбинации из... по...» Сколько раз в самых различных вариантах могут опробовать себя двенадцать режиссеров и примерно столько же актеров, особенно на первых порах, когда они более всего «замкнуты» друг на друге! В принципе, в этом альянсе, одинаково благо-

датном для двух профессий, проглядывают черты, свойственные хорошей, крепко сколоченной труппе, имеющей лишь одно отличие от традиционной театральной: режиссерское многоголосие. И хотя о творческом почерке пока говорить рановато, все же за четыре года студенты мастерской успевают проиграть многие из тех чреватых неожиданностями разного порядка ситуаций, в которых потом окажутся режиссеры и актеры. Быть может, от слова «проиграли» берет чем-то искусственным, ненастоящим, но игра велась в мастерской по истинным правилам, без особого снисхождения, без реверансов друг перед другом. И мастера старались судить без снисходительности.

Мастерская — это сосуществование единомышленников, это в буквальном смысле слова цех, где есть понятие «цеховой принадлежности» и «цеховой гордости». Здесь студенты учатся на том, что сделано мастерами, следят за тем, что они делают сейчас, на их глазах. Сначала они пробуют демонстрируемое повторить, даже скопировать. Чтобы потом уйти в свободный поиск. Основные принципы мастерской остаются при этом неизменными.

Система Станиславского, его учение о сверхзадаче и сквозном действии, действенном анализе — неколебимый фундамент для постижения профессий и актера, и режиссера. Развивая эти традиции, кинематографисты принимают во внимание всем известную специфику работы режиссера и актера в кино — и крупный план, и особенно монтажность постижения образа, и так далее и тому подобное. Постоянное творческое общение с театром, а последние десятилетия — и с телевидением, динамичная взаимосвязь с ними, как и с такими пограничными искусствами, как живопись, архитектура, скульптура, музыка, — не говоря уже о литературе, — приносят неоценимую пользу кинематографу. Без них он многое потерял бы. Изучать, бережно сохранять и творчески развивать эти традиции и связи — неременная и существеннейшая обязанность будущего кинорежиссера и киноактера.

Реализовать в работе «быт и событие», проанализировать их до максимальной глубины, извлечь все, что они могут в себе содержать, — это не разовое задание, а концентрированное понятие, вмещающее в себя объемный смысл. С. Герасимов предлагает опираться на конкретное осмысление «быта» и «события», подразумевая под первым то или иное социальное, нравственное, психологическое и физическое состояние человека, его поступки и всю сумму предшествующих им жизненных предпосылок, импульсов и стремлений. Из них — как производное — складывается среда, в которую погружен герой. Внутри этой среды и располагается «событие» — внешнее, предметное или до времени скрытое, психологическое. Понятие «быта и события» доведено до столь высокой степени обобщения для того, чтобы студент чувствовал себя свободным в выборе материала, темы, жанра, чтобы он сумел развернуть в работе свои индивидуальные качества.

Одна из самых показательных в этом плане работ, где выявлено событие потаенное, ничем еще практически не обозначенное в прямом действии, — немой киноэпизод Татьяны Пименовой «Продается дом». В покорном со-

гласии старой сельской учительницы продать свой дом и переехать в город к дочери чувствуется горечь и внутреннее сопротивление собственному же решению, вынужденному старостью, одиночеством. Но прощание с домом, по которому бродит старая женщина в ожидании покупателя, равно прощанию с жизнью, со всем, что имело и имеет в ней ценность. Каждый предмет, нащупанный рукой и глазом, — это больше, чем вещь, он впаян в пласты времени. Старый дом и старый человек представляют собой единство, и продажа стала бы чем-то вроде предательства. Но продажи не будет. Зря бойкий покупатель, примчавшийся на быстрых «жигулях», еще не познакомившись с хозяйкой, обходит свои будущие владения: постукивает по доскам забора, заглядывает в саран. Ему не откроют двери дома, не впустят внутрь, в прошлое, в ту, прежнюю жизнь. Дом не продается.

Десятиминутный фильм — достаточно широкое пространство, чтобы выстроить на нем «быт и событие». Помогают и сюжет, и актеры, и фактура, которую особо хочется отметить в этом этюде. Но на площадке труднее: то же умение надо проявить, являясь одновременно и автором, и исполнителем.

...С первых же месяцев учебы в авангард вырвались актеры. Они приняли на себя нелегкую роль лидеров, подчас стимулируя поиски режиссеров, подталкивая их фантазию, приходя к непредсказуемым, остроумным решениям. Желая как можно глубже проявить свое понимание задания (а заодно — и отношение к нему), они готовили к занятиям сразу по несколько групповых или индивидуальных этюдов. Им было тесно в рамках урока, они искали варианты. Зараженные импульсом творчества, актеры мастерской быстро восприняли одну из заповедей мастеров: работать как можно больше и работать с удовольствием, ради собственной радости и радости других. Нельзя ограничиться хорошо заученным уроком: надо выйти за его рамки, посмотреть, что же расположено в пограничных областях. Так изживало себя школярство, уступая место сознательному творческому по-

иску. Наверное, не случайным результатом «актерской активности» явилось участие Вячеслава Баранова в первой экранной работе Андрея Эшпая. Актер стал одним из авторов немого киноэкрана. Таков первый результат контакта.

«Спокойной ночи» — этюд (это название, надо заметить, никак не отражает ни смысла, ни настроения его) отличается прежде всего продуманным созданием атмосферы действия. Радость влюбленных, бегущих по ночным московским улицам, их долгое расставание: в подъезде, в лифте, на лестничной площадке, их беззаботность и безмятежность чередуются с опасениями, тревогой, многозначительным молчанием родителей, лишенных сна в ожидании дочери, умчавшейся на первое свидание. Чего только им не мерещится в звуках улицы, самые страшные варианты они предполагают в своем одержимом любовью и страхом воображении. Они ограничены в пространстве: из спальни — в коридор и обратно, вот их маршрут. Дверной глазок — единственное окно в мир. И вдруг через него они видят ноги юноши, делающего стойку на руках перед своей барышней, а потом и ее самое — живую и здоровую. Этого родителям достаточно для спокойствия, разрядки и даже смеха над своими нелепыми тревожениями. По замыслу этот этюд в чем-то вторичен, в нем чувствуется та самая неумелость, которая выдает «швы», но не этим он показателен. В. Баранов и А. Эшпай точно нашли нерв своей работы: столкновение состояний героев, контраст, способный выразить не только предысторию — как «быт», среду, но и сам экстраординарный (в масштабах семьи) случай — «событие».

Несколько лет спустя, в дипломной работе Андрей Эшпай проявил в чем-то схожие качества, которые, быть может, со временем станут его стилистической доминантой, принципом кинематографического мышления. В картине «Звана» рассказывается о нескольких днях из жизни обыкновенного московского врача. Он поехал на охоту в деревню, где не был шесть лет, и узнал, что полузабытая им Валя — мимолетное увлечение, некое про-

мантическое приложение к давней поездке — стала матерью его сына. Ни разу не появилась она в его жизни: с просьбой, признанием или требованием. Эта история не пытается подняться до каких-либо обобщений общего порядка, осознание нравственного долга становится для героя лишь толчком к раздумью. Но оно меняет героя, делает его в чем-то непохожим на него — же — вчерашнего. Эшпай выстраивает действие таким образом, что намек на грядущее, возможное внутреннее переустройство рождается самым ходом картины, а не ее «словесным рядом». В этом сказывается не только вера в актера, в его способность сыграть молча, без слов, но и определенная степень владения кинематографическим языком. И способность видеть в простой истории объемность и драматизм.

Здесь не случайно поставлены рядом две работы Эшпая — первая и последняя, в которых заметна верность своей индивидуальности, поиск в одной и той же области психологического письма, обостренного внимания к внутреннему состоянию человека, к пластическому выявлению события.

Если же проанализировать все работы первого курса — актерские и режиссерские, — то можно заметить одно общее свойство, особенно хорошо видное теперь, с высоты последующего накопления и развития. В большей или меньшей степени в этих работах уже проступала суть каждого студента, нечто такое, что потом не исчезало, оставалось как константа — ростки его художественной направленности. Не случайно замечание о характерности этюда «Спокойной ночи» для последующих работ Андрея Эшпая. То же самое — и у Раймондаса Банниониса, Бориса Николаевского, Андрея Дружкова, Владимира Шихова. Настоящее, сущее уже тогда пробивалось сквозь неумение или подражание то знаменитым актерам, то знаменитым фильмам. Это раннее, спонтанное проявление индивидуальности говорило мастерам очень многое, определяло их дальнейшую работу и взаимоотношения со студентами: зная характерные «точки» каждого, они могли дифференцировать подход, вести студента к самому себе.

В соответствии с этим усложнялись задания, хотя и казалось иногда, что ученики уходили далеко в сторону от того, чем болели на первом курсе. Но тем не менее благодаря верной «тактике» и «стратегии» мастеров они возвращались на исходную дорогу, развивая то неповторимое, индивидуальное, что было замечено в них на первых порах. Расходящимися, все увеличивающимися по размаху и силе кругами, идущими из одной, центральной точки: природной одаренности, художественной склонности, — так можно представить путь обучения. Так его и назовем: «концентрическим».

Л. Кулиджанов. В работе на площадке мы отдавали предпочтение прозе, в чем также сказываются герасимовские традиции. Теперь, когда учеба позади, могу сказать, уже на собственном опыте, насколько полезен этот путь для студентов. Поэтому, какие отрывки из прозы или поэзии они выбирали, мы могли узнать нечто новое о них самих, о каждом в отдельности, и — если брать шире — о вкусах нынешней молодежи, что нам было безусловно интересно. Любопытно, что поначалу мы не ощутили в своих питомцах тяги к литературной классике. Прошло немало времени, прежде чем студенты осознали ее силу, начали находить в ней высшее наслаждение и бездонный материал для работы. В «фаворитах» курса все время оставались Лев Толстой и Достоевский. Отрывки из «Войны и мира», например, сыгранные на втором курсе Натальей Казначеской, Вадимом Андреевым, Валентиной Клягиной, Виктором Ивановым, ощутимо повлияли и на их профессиональный рост, и на духовный их мир. На практике, на деле ребята поняли, что есть литература для человека, идущего в искусство. В литературе нас, помимо прочего, привлекала возможность сочетать творческое и нравственное воспитание. Странно — и это факт, над которым стоило бы поразмыслить, — но Чехов долго не находил у нас «приверженцев». Те два-три этюда, которые были поставлены на площадке по его рассказам, погоды в мастерской не сделали. И только Андрей Дружков взялся в качестве дипломной работы за трудное дело — эк-

ранизацию известного чеховского рассказа «Враги».

Здесь есть смысл привести рассказ самого молодого режиссера об этой работе.

Берясь за Чехова, я рассчитывал на критическую литературу, которая поможет найти ответ на мои вопросы. Но оказалось, что Чехов сам нигде ни разу о нем не упоминает, за исключением просьбы к брату в письме: «Получи деньги за мой рассказ «Враги».

В чем же дело? Мне кажется, рассказ не относится к числу лучших чеховских произведений. Однако создан он по тем же принципам, что и другие его вещи.

Излюбленный прием Чехова — контраст, но контраст, исключающий одномерность сталкивающихся идей, страстей, характеров. Чехов показывает, как запутано существование человека на земле и сколько роковых, драматических противоречий в нем таится. Как ограничены силы личности и как, с другой стороны, велика власть жизни и житейских обстоятельств.

Обычно у Антона Павловича такой контраст запрятан в глубине материала и работает как бы изнутри вещи. А в рассказе «Враги» он, наоборот, обнажен до предела и открыто используется именно как прием. Эта необычность и делает «Врагов» как бы «не совсем чеховским» произведением.

Но и при такой «непривычный» для Чехова манере его объективность остается непоколебимой. Никого из героев он не ставит над другими, не дает и читателям права ответить однозначно, кто прав, а кто виноват. Да это и не нужно, потому что Чехов не судит своих героев. Он пишет о том, как рождается зло, ненависть, о том, как люди становятся врагами, как их отношение друг к другу «несправедливое, недостойное человеческого сердца не пройдет и останется в уме до самой могилы». И здесь вина не только их, но и всей суровой, утомительной, бестолковой жизни вокруг.

При написании режиссерского сценария были две главные проблемы, которые я должен был решить как автор экранизации и режиссер: начало и конец фильма.

Рассказ практически «стартует» с прихода Абогина. Начинать так картину — значит, проиграть ее сразу. Если в рассказе несколько авторских фраз перед диалогом создают уже в общих чертах атмосферу и настроение, то в фильме необходима в начале целая «вводная» сцена, пускай и маленькая. Поэтому сценарий у меня начинался с эпизода в спальне, перед кроватью с мертвым ребенком. Нужно было, чтобы сразу же мощно и трагически прозвучала тема смерти и все дальнейшее действие шло под ее знаком.

Конец тоже нужен был иной, чем в рассказе. Чехов завершает историю «нечеловечно жестокими» мыслями доктора об Абогине и «всех, живущих в розовом полумраке и пахнущих духами», которых доктор «всю дорогу ненавидел и презирал до боли в сердце». В сценарии же необходимо было найти этому драматургический и изобразительный эквивалент. После долгих поисков родился окончательный вариант: закончить фильм планом доктора, стонущего от унижения, насилия над его личностью. Во многом появлению такого конца способствовало постановочное решение...

Работа получилась достойной. Ею довольны и работники «Ленфильма», которые помогали дипломнику, и педагоги, считающие успех Андрея — успехом всей мастерской.

Как-то С. А. Герасимов сказал, что предпочитает работать со студентами на прозе, анализировать текст досконально, так, чтобы они привыкли читать «между диалогами». Особое внимание уделяется при этом авторской ремарке как прямому способу перевода литературного описания в драматическое действие, что, по мнению С. А. Герасимова, есть один из главных способов научиться режиссуре.

Мастер должен углубить школьное, поверхностное отношение, удовлетворяющееся пониманием на уровне сюжета. В тексте, «между диалогами» (которых, как иногда кажется молодым актерам, достаточно, чтобы сделать роль), чаще всего и выявляется авторское «я», конценция, стержень всего произведения. Ведь язык выступает как инструмент пластики, столь важной для кинематографиста. Литературное произведение должно распахнуться на экран, стать понятным в своей глубине. Работа над ним — в трансформации внутреннего, индивидуального видения в зримое действие.

Научиться читать почти так же трудно, как научиться самому творчеству, ибо чтение уже и есть внутреннее сотворчество. Не абсолютизируя свои собственные литературные пристрастия, Л. Кулиджанов и Т. Лиознова преподавали науку чтения, строчка за строчкой разбирая выдающиеся творения. В результате



Студенты мастерской
на сцене ВГИКа

доступной для студенческой попытки Вячеслава Баранова стала роль князя Мышкина, Владимир Шихов попробовал себя в роли Рогожина, Наталья Казначеева сыграла княжну Марью из «Войны и мира». Мастера ожидали от них не простой читки текста, а трактовки его — и не ошиблись в своих ожиданиях. Контакты с классикой были установлены.

Один из самых длительных и кропотливо обставленных педагогических экспериментов мастерской — постановка отрывков из «Гамлета». Основная цель для актеров первого курса — овладение органическим поведением на площадке в поставленной задаче «я в предлагаемых обстоятельствах», отвечающей пушкинской формуле об «истине страстей и правдоподобии чувствований». Начинали они с крохотных этюдов, а через год уже дерзко попытались освоить шекспировские высоты. Работа над трагедией продвигалась медленно и не без осложнений, но мастера и педагоги не подвергли сомнению выбор: чем труднее задача, тем интереснее. В конце концов, и «престиж посягательства» (Шекспир!) тоже имеет свой педагогический смысл. Момент творчества, пластическое постижение ролей, анализ текста сочетались в этой постановке с углубленным проникновением в историю культуры. Такой действенный, целенаправленный способ изучения классики будоражил фантазию студентов и их воображение, определял новые критерии оценок.

Т. Лиюнова. Между актером и режиссером выстраивается особая связь, нить, оборвать которую грубым вмешательством со стороны чрезвычайно легко. Можно было бы, пользуясь своим правом мастера, во время репетиции выйти на сцену, показать, как надо играть, развести мизансцену... Но мы старались не делать этого — именно во имя сохранения творческой взаимосвязи тех, кто делал этюд. Нам ближе другой путь, во многих случаях более плодотворный: путь анализа. Мы задаем вопросы — и пусть студент-режиссер объяснит каждый эпизод, каждое движение, заданное им актеру. Уясняя смысл для других, он еще

раз уточнит его для себя, проверит себя и свою идею. Необходимо научить работать, но так же необходимо научить самоанализу. Контроль мастера «сбоку» — это прекрасно, но после окончания курса, в самостоятельной работе не будет человека, который бы бесконечно контролировал и подсказывал. Самоанализ — как качество режиссера — совершенно необходим. Сначала студент учится точно отвечать на наши вопросы, потом — задает их самому себе. Может быть, с этой ступени и начинается творчество.

Не вторгаясь действием в процесс работы, мы многого добивались именно спором, вопросом, анализом.

Актеры начали с вершин, но никакого педагогического просчета в этом не было. Быть может, не каждому выпадет в жизни счастье сыграть Гамлета или Офелию, Дездемону или Тибальта — эти пробы нужны как разгон, как освоение своих возможностей, как, наконец, воспитание в себе высокого художественного вкуса. Именно сквозь поэтику Шекспира студенты мастерской начали постигать природу пафоса в искусстве. Это входило в планы мастеров: вести от конкретного (хотя и столь сложного) к общему, от практики искусства к его теории, одним из столпов которой является учение о пафосе, открытое Гегелем в его «Лекциях по эстетике» и затем развитое Эйзенштейном в новом преломлении — для кино.

Не стоит, наверное, подробно говорить о том, чему могли научиться актеры, играя отрывки из великой трагедии, какова была сверхзадача их работы. Для режиссеров же главной целью в постановке Шекспира было оформление пространства действия, воссоздание его атмосферы, проникновение в эпоху, в стиль автора. В это сформированное и освоенное пространство они должны были ввести актеров, от которых прежде всего ждали умения вообразить себя в данной атмосфере и данном образе. Профессиональное, технологическое задание было плотно спаяно с творческим. Эта лабораторная работа стала по существу для многих в последующем точкой отсчета.

Гамлет — вечен, «Шекспир — наш современник» — так считал не только Козинцев. Но все же студенты мастерской отдавали предпочтение сюжетам из сегодняшней жизни: это им, естественно, понятнее, интереснее, ближе. Здесь, в этих сюжетах можно как-то проявить и свой, хотя бы минимальный, житейский опыт, и свое отношение к многим проблемам. В самостоятельных экранных работах они стремились к кинематографу «чистой воды», к съемкам фильмов по оригинальным сценариям.

«Автостоп» Раймондаса Баниониса — «драма на обочине» скоростной автомагистрали. Это одна, надо сказать, из немногих работ курса, в которой автор вел поиск в области языка кино, шел по пути усиления экспрессивности. В картине нет закольцованного, детерминированного сюжета: он как бы не имеет начала и конца. Некто, неизвестный молодой человек, голосует на магистрали «автостопом». Подсаживает его в машину парень его же лет, судя по всему — гонщик. Несколько незначительных, должно быть, вежливо-обязательных фраз, произнесенных пассажиром, остаются без ответа. Шофер гонит свой автомобиль на полной скорости, выказывая равнодушие к собеседнику, и вдруг резко сворачивает на проселочную дорогу. Зачем это? Куда пропадает сам водитель, оставив в машине растерянного пассажира? Тот в неведении, и вот уже что-то загадочное повисает в воздухе, что-то тревожное. Пассажир идет на хутор — оттуда шум, непонятные крики. Там свадьба на излете, когда уже давным-давно отыграны все церемонии и нарушен порядок застолья. Кто-то входит в дом, кто-то выбегает из него, пожилые люди и молодые, кто-то лезет в драку, другие обнимаются. На несколько мгновений показываются невеста с женихом. Приезжему никто не удивляется, его почти и не замечают, рассеянно предлагают выпить и тут же отворачиваются. Он смотрит на все, как сквозь стеклянную или волшебную стену: он видит всех — а его никто. Необычная свадьба: на ней не веселятся, хотя и не плачут. Как будто что-то тревожит людей, что-то не в порядке, но что? Покинув хутор, уже по дороге к машине (он еще и плен-

ник ее, без шофера ему никуда не податься), пассажир видит в лесу своего водителя, обнимающего чужую невесту, уже чужую жену. И снова дорога. Необычное «приключение», драма влюбленных, причины которой так и не известны — все остается позади, на обочине. Автомобиль снова подчинен бешеному и регламентированному правилами ритму магистрали.

В этом фильме многое от традиций и стилистики литовского кино последних десятилетий: напряженность пространства под серым низким небом соответствует событию, происшедшему на глазах пассажира; сгущенность красок, острота мгновенных характеристик, подспудное созревание конфликта. В этой работе Р. Банионис показал прекрасное чувство темпоритма. Эпизоды дороги, сделанные в быстром, но ровном темпе, отличаются от сбивчивого темпа сцен свадебных, где царит хаос, увиденный со стороны человеком непосвященным.

Как часто бывает в студенческих работах, увлекшись проблемой, предположим, нравственного свойства, режиссер и исполнители все силы кладут на то, чтобы смысл — содержательный пласт их работы — дошел до зрителя, и отказываются от поиска соответствующей формы, принося ее в жертву. Известно, что фильму это пользы не приносит. Или наоборот: за изыском, формальным экспериментом пропадает цель, сюжет расплывается в трюках, сделанных неумелой рукой. И от этого снова — неудача. Конечно же, речь идет об одной из самых трудных для студента задач: равновесия двух ипостасей — смысла и формы. Раймондас Банионис сумел рассчитать. Но сколько раз ему — и всем остальным — пришлось (еще, вероятно, придется) сомневаться, искать, делать заново...

Т. Лиознова. Взгляд режиссера должен быть шире его конкретной задачи — постановки фильма. Он должен находиться чуть-чуть «над» ней, чтобы в поле зрения попадали вещи и проблемы, напрямую к данной цели отношения не имеющие. Лекциями здесь ничего не добьешься, нужна постоянная, кропотливая работа, рассчитанная отдельно на каждого

студента, соответствующая конкретным качествам личности. Широта взглядов зависит от творческой сосредоточенности, от строгости жизненных оценок. И, конечно, во многом это связано с внутренней культурой будущего режиссера, с его знаниями или готовностью воспринять новое. Юности свойственны категоричность, самонадеянность, и надо было пласть за пластом снимать со многих эту накипь, которая часто сопрягается с верхоглядством, надо при этом снимать, самим не впадая в смертный для педагога грех догматизма. Надо было учить ребят всматриваться в происходящее вокруг, учить видеть жизнь, человеческое лицо, характер, постигать смысл человеческого поведения.

Когда они пришли в мастерскую, педагоги увидели перед собой около тридцати молодых людей, совершенно не схожих ни по предыдущему опыту жизни, ни по темпераменту, ни по знаниям. То, что одними уже было пройдено и усвоено с детства, — другим только предстояло узнать, открыть. Приходилось догонять, чтобы не чувствовать себя отстающим в тех сферах, где все зависит от внутренней, собственной жажды познания, от желания приобщиться к мировой культуре, связать ее факты в живую ткань. Это задание самому себе, потому что прежде всего ты сам заинтересован в своем развитии, от тебя самого зависит уровень твой интеллигентности и интеллекта. Не все выдержали проверку на самостоятельность мышления и на трудоспособность. Несколько человек после первого курса покинули мастерскую — это отсев естественный, даже запланированный. Остальные продолжали, надеясь на себя и на помощь мастера.

Мастер, конечно, многое может подсказать, посоветовать, может поддержать или отвергнуть. Но все же никто вместо тебя не пройдет твой путь, самому придется карабкаться с этажа на этаж, как по отвесной стене, — лифта нет. Никакого комфорта: тупики, барьеры, лабиринты. Ударься о глухую стену и отойди назад, попробуй один, два, десять вариантов, ищи свое решение — тогда появятся и единомышленники, и поддержка.

Не один сценарий режиссера Зайнутдинова был отвергнут мастерами и курсом: все не то, вяло, неинтересно, материал, который трудно реализовать... Но разве искомое всегда находится на прямой? Иногда стоит оглянуться назад, к тому, что было сделано раньше. На первом курсе актеры Валентина Клягина и Владимир Шихов играли этюд «У витрины». Задание «на органическое молчание». Материал: двое по разные стороны витрины, «немой разговор», знакомство через стекло. Ф. Зайнутдинов помогал преподавателям на репетициях, был их сорежиссером. Он видел этот этюд «изнутри», знал, сколько неиспользованного материала осталось за пределами сделанного. И он предложил снять «У витрины» как немой этюд. Вроде бы в нем и не очень разбежаться фантазии: жесты самые простые, как объяснение с иностранцем, если не знаешь языка — простейший контакт всегда найти несложно. Но актеры и режиссер усложнили сюжет, нашли в обыденной ситуации конфликтное зерно, обостряющее действие и по-настоящему осмысляющее. Сыграть одно и то же состояние, провести его через весь этюд — этого мало для актеров-второкурсников, — которые, если вспомнить, в то же время распахивали перед собой пространства шекспировских трагедий. Начало включаться воображение, в равной степени живое у актеров и режиссера. Пусть будет так: с одной стороны — мойщица стекол, на улице — молодой парень неизвестно почему околачивается у витрины. Сначала он кидает на нее беглый взгляд, потом его взгляд становится заинтересованным, он пытается всячески обратить на себя ее внимание, ему это удастся, и вот — разговор «на пальцах», затем юноша, а после некоторого раздумья и девушка пишут на стекле свои имена. На этом заканчивался сценический вариант: хеппи-энд. В фильме этюд усложнился сюжетно, он оброс деталями и подробностями, появился магнитофон в руках молодого человека — как один из атрибутов современной молодежи, как средство контакта. Главное, изменилась развязка. Внезапно останавливается музыка, девушка еще некоторое время продолжает танцевать, но через несколько мгновений



«Гамлет»

вений к своему изумлению обнаруживает, что перед витриной — никого, а парень, подхватив на руки ребенка, удаляется, энергично вышагивая рядом с молодой женщиной. Он ждал ее у этой витрины, ему просто надо было занять несколько минут свободного времени. Настроение эпизода резко изменилось по сравнению со сценическим вариантом.

Немой киноэтиюд — не имитация немого кино. Пожалуй, его постановка требует больше изобретательности и тонкости, чем работа над звуковым фильмом. Этиюд «У витрины» вырос из задания «на органическое молчание». Обратим внимание: органическое. В кино окончательно должен был исчезнуть привкус пантомимы, условности изображаемого. На экране — так стояла задача — реалистический рассказ, суть которого необходимо выразить заранее ограниченными средствами: пластикой, жестом, взглядом, мимикой. И сыграть в этом диапазоне, точно отыскав равновесие между движением и статикой, между жестом-«акцентом» и жестом проходным, вспомогательным. Осмысленная пластика — вот в чем каверза и трудность задания для актеров. Нелего им было обойтись без «спасительного» слова, а режиссеру так же нелегко найти слову визуальный эквивалент. А ведь именно пластической

выразительностью должен быть силен немой киноэтиюд. В нем, конечно же, режиссер делает ставку на актеров. Надо не только изобразить несколько состояний образа на экране, но и сделать логически оправданными переходы, не прерывать связь между ними; надо обыграть на экране и сам сюжет, превратившийся в «микродраму», одну из тех, которые вроде бы оборачиваются только обидой, мелким разочарованием, но у легкоранимых людей оставляют в душе неизгладимые шрамы.

Безразличная доброжелательность — интерес — заинтересованность — сомнение — знакомство — «твое имя...» — «меня зовут...» и тут же вслед — разочарование, отказ от чего-то, что за несколько минут показалось и важным и многообещающим. Такова, примерно, гамма чувств, сыгранных Валентиной Клягиной. Стыдливость и непосредственность (танцевать на глазах у всей улицы!), недоверчивость поначалу и распахнутость — следом. Во всем — полное внутреннее превращение, выраженное единственно пластикой. Существуют, наверное, в актере такие скрытые силы, которые ни предсказать, ни подсказать нельзя. Здесь важны собственный импульс, собственная способность увидеть изнутри возможности, заложенные в образе. В этом коротеньком филь-

ме Валентина Клягина показала свою способность к пластической фантазии. Ее игре свойствен особый азарт, раскованность и, можно сказать, расчетливое понимание сути того, что она играет. Рискованно раздавать авансы — сколько раз они оставались неоплаченными, но по тем ролям, которые Клягина сыграла за четыре вгиковских года, можно предположить, что кинематограф, заинтересовавшись ею, сумеет найти в актрисе нечто неординарное.

Т. Лиознова. Валентина Клягина относится к актрисам того плана, которых трудно разглядеть и понять сразу. Ее одаренность не вызывает сомнений, но она как бы «проскальзывает» мимо распространенного типа — по своим внешним данным. А именно они и дают возможность совершенно неожиданной трактовки роли. Предположим, она играет роль молодой девушки, практически своей сверстницы, и для того, чтобы убедить зрителя в том, что ее героиня или достойна любви, или же уже окружена ею, мало одного крупного плана: обаяние Клягиной требует режиссерской работы, создания определенной среды, определенной системы отношений между героями. Найдет ли своего режиссера Валентина Клягина? Это уже судьба, стечение обстоятельств и, самое главное, надежда на гибкость режиссера, на его отказ от отработанных схем.

Мастерская — лаборатория, в которой ставятся опыты различной сложности. Опыты, причем и такие, которые по сложности замысла могут быть сравнимы с экспериментированием в профессиональном искусстве. На долю актеров приходится особенно много: сколько этюдов, отрывков, фильмов, в которых они заняты! С режиссерами — сложнее. У них, не считая сценических этюдов, всего три экранные работы, в которых надо выложить все, что накоплено, чему научился. Кроме того, режиссеры — такова уж специфика обучения и профессии — все годы остаются в рамках внутреннего эксперимента, не выходя за пределы ВГИКа и его студенческого фестиваля.

Актеры ведут иную жизнь. Борис Токарев, например, пришел в мастерскую, уже попро-

бовав настоящей работы в кино, искушенный если не славой, то известностью; он снимался в главной роли в картине С. Соловьева «Сто дней после детства». Остальные имели за спиной лишь спектакли в самодеятельности (но и ее сейчас можно принимать в расчет, участие в непрофессиональных спектаклях уже не считается пороком, избавиться от которого в институте необходимо, но трудно). На втором — третьем курсе начинают поступать соблазнительные предложения, приглашения на кинопробы. Л. Кулиджанов и Т. Лиознова не были противниками самостоятельной работы «на стороне», но отпускали своих учеников только после прочтения сценария и обсуждения будущей роли с постановщиком фильма. Придирчивость справедливая! Мастера — художники, отвечающие за своего ученика. Проведя два — три года в мастерской, он уже многому научен, способен на самостоятельное рассуждение и серьезное дело. Загвоздка не в том, что юный актер на какое-то время уходит из-под наблюдения и, следовательно, из повиновения своему курсовому мастеру. Дело в том, что он попадает в «чужие» руки. Они, может быть, и неплохи, но они — иные руки, и, возможно, у режиссера, к которому попадает юный актер, иное вероисповедание в искусстве, иные принципы работы с актером. Может быть, студент что-то сумеет и приобрести, а вдруг, и потеряет себя? Сбой на полпути (даже сама вероятность этого сбоя — риск) нежелателен, но... искус, стремление к настоящей, не «лабораторной» работе — как не понять этого! Педагоги, сознавая сложность ситуации, разрешают ребятам сниматься, надеясь, что на производстве они оправдают доверие мастерской или, скорее, пройдут «испытание доверием». А это поможет им стать самостоятельными. Однако все-таки самое лучшее — это дать своим студентам участвовать в съемках, «не выпуская их из рук», продолжая учебу в условиях настоящего кинопроизводства. Л. Кулиджанов решил занять студентов-актеров в своей картине «Карл Маркс». У многих в ней — эпизодические роли. Елена Цыплакова играет роль Мэри, Валентина Клягина — Ленхен Демут, служанки в доме Марксов. Это оптимальное

сочетание: первое профессиональное испытание под руководством мастера, прекрасно знакомого со всеми достоинствами и недостатками учеников. Так и в этом продолжается опыт С. Герасимова, постоянно выводящего своих студентов на съемочную площадку.

Л. Кулиджанов. Если режиссер хотел написать сам сценарий для курсовой работы, мы шли ему навстречу. И если он хотел, кроме всего, сыграть одну из ролей — тоже были очень «за». Почему бы не попробовать себя, если чувствуешь способность или по крайней мере, потребность. Не выйдет — тогда режиссер поймет, что лучше ему заниматься своим основным делом. Мы считали, что студенты могут принимать на себя любую нагрузку, могут совмещать профессии, это пробуждает повышенный интерес, открывает какие-то потаенные до времени творческие стимулы. Раймондас Баннионис, например, в своем дипломном фильме выступает сразу в трех ипостасях: как режиссер, актер и сценарист. Он за время учебы показал, что может «потянуть»: хватит сил, есть и умение и способности. Пусть пробуют, «что такое кино», со всех сторон, а потом сами выберут, что им по силам, что ближе. Эта жадность понятна, она в принципе свойственна молодости.

Климат мастерской... Трудно сформулировать: из чего он состоит, кто его определяет, чем он поддерживается? Наверное, двусторонним контактом, возникшим в мастерской с первых же дней, полным доверием студентов слову мастеров и отсутствием «менторского» тона у последних. Мастера поощряли самостоятельные ходы, и если и вмешивались, то делали это неназойливо, в ходе споров и обсуждений. Ученики привыкли к тому, что педагоги вступают только там, где необходимо подхватить, поддержать, объяснить; опытному художнику лучше видны «запрограммированные ошибки». В плотной опеке есть своя опасность, которая была счастливо обойдена на курсе. Студенты на глазах и под руководством педагогов сами обсуждали свои работы. Так рождались верные оценки замыслов, нащупывались новые пути,

подводились итоги печально неудачным работам. В основе контакта лежал личностный подход к каждому из студентов, индивидуальная работа с ним. Духовное развитие всегда тесно связано с профессиональным; воспитать не только художника, но и человека — вот, наверное, самая главная из задач мастеров. Им трудно сказать, насколько велико их собственное, личное влияние — индикатора тому нет, но явственны метаморфозы, которые претерпели ученики за четыре года, пройдя путь от инфантильного, поверхностного понимания того, что есть искусство, — к началам настоящего мастерства, от чувства «всемогущества» — к трезвой оценке своих возможностей, от всеядности — к избирательности. Уже теперь довольно часты случаи, когда актеры мастерской отказываются от лестных предложений, считая, что сценарий, который им предлагается, недостаточно глубок и основателен, — их вкусу можно теперь доверять. И еще одно: они, отказываясь или принимая, могут обосновать свое решение, умеют аргументировать свою позицию.

Поначалу в «Проделках Скапена», вернее, в самой идее поставить эту пьесу как дипломный спектакль, актеры не нашли для себя ничего заманчивого. Они подошли к этому предложению с чисто функциональной точки зрения: конечно, надо иметь в репертуаре комедию. Мольер — классик, в истории комедийного жанра — на одном из первых мест. Но... скучновато, юмор — не тот, непонятен, не вызывает смеха. К тому же «Проделки Скапена» известны каждому с детства, и ничего нового здесь в постановке не изобретешь. Кружева, банты, парики — все было чуждо и вызвало внутреннее сопротивление. Но задание есть задание! Прочли повнимательнее, обдумали, прикинули, на кого какие роли «ложатся», рассчитали, чтобы при этом каждого они как-то раскрыли, помогли что-то преодолеть в себе. И поняли постепенно, что Мольер предоставил им обильнейший материал и для пластики внутренней и внешней, и для фантазии. Кроме того, Мольер — совершенно иная стилистика игры, с которой им почти не приходилось

встречаться в институте и с которой мало кто столкнется в творческой жизни киноактера. Постепенно актеры погружались в драматургию Мольера, заражались ею. При этом рождалось осознанное желание: приблизить к себе, сделать материал понятнее, ближе. Проявлялось это не в переносе акцентов, а в общем тоне; жизнерадостном, отличающем и комедию, и настрой студентов. Юмор в мастерской всегда котировался очень высоко. Поэтому режиссеры-сокурсники А. Эшпай и Р. Баннонис поначалу думали, что одолеют порог Мольера с непринужденностью, но оказалось, что его легкость дается очень трудно. Существует известная формула: «Трудно сделать новое привычным, привычное — легким, легкое — красивым». По этим ступеням и приходилось двигаться: в очередной раз завоевывались легкость и красота. Здесь и сказались все уроки, полученные за четыре вгиковских года. Воистину «Проделки Скапена» стали для курса настоящим экзаменом.

Существует коллективная память мастерской: есть вещи, которые останутся навсегда, равно значимые для студентов и педагогов. Какне-то моменты прошли по касательной, остались незамеченными и скажутся лишь потом, исподволь, проявят себя уже за пределами института. Иные детали уйдут навсегда... Главное: есть основа, устойчивая платформа, стартуя с которой ученики Л. Кулиджанова и Т. Лиозновой начнут свой путь в искусстве. Никто не обещал им «сладкой жизни»: все будет даваться трудом, сомнениями, раздумьем. Но они уже приучены работать, делать свое дело. О сути этого дела — короткое слово мастера, обращенное к ученикам.

Л. Кулиджанов. Мастерская осталась за спиной. Вы входите в большую жизнь на пороге 80-х годов XX века — в интересное, бурное, противоречивое время. Вместе с коллегами, принадлежащими к разным поколениям, вам предстоит инструментарием нашего искусства участвовать в сотворении нового человека. Завоевание зрителя, его мыслей и чувств в конечном счете зависит от каждого из нас,

следовательно, и от каждого из вас. Есть такое емкое понятие: «ангажированность». Так вот, вы отныне и навсегда ангажированы для службы благородному и ответственному делу, я бы даже сказал — миссии: творчески развивать «важнейшее из искусств» — социалистический кинематограф. Дальнейшее повышение его роли в обществе неотделимо от расширения идейного кругозора, обогащения социального опыта, партийной целеустремленности идущего нам на смену поколения художников экрана — то есть вашего поколения. Мы очень верим в вас, верим, что не подведете свою «альма матер» — мастерскую, которая пестовала вас целых пять лет.

В творческой жизни мастерской Льва Кулиджанова и Татьяны Лиозновой проявил себя метод преподавания и воспитания, опирающийся на выверенную временем систему, которую вот уже более трех десятилетий исповедует Сергей Аполлинариевич Герасимов. Ее платформа — тезис о воспитании в художнике отзывчивости и способности удивляться; жажды познания и страсти к исследованию действительности. Герасимовская школа — это школа последовательного и многомерного реализма, который включает в себя широкий поиск во всех сферах, эксперимент, но — обязательно совмещенный с пропикновением в психологию человека, в его мысль и деяния.



С. Фрейлих

Темы для размышления

О престижности кино

Как заметили социологи, если бы мы до конца объяснили, почему современный человек уже не может представить свою жизнь без кино, мы бы сказали нечто новое о природе самого человека. Вместе с тем ни к одному из искусств не предъявляется столько претензий, как к кинематографу. И здесь есть свои объективные и субъективные причины. Поглощение кинопродукции огромно. Литература, например, не идет здесь ни в какое сравнение (я уже не говорю о театре, музыке и живописи). Элементарный подсчет подскажет нам, что в течение года на экране появляется не меньше прекрасных произведений, нежели в литературе. Но и слабых произведений в кино не меньше. Мы только больше на виду, кино больше знают, чаще к нему обращаются, и отсюда — более резкие суждения о нем. Тут есть о чем подумать, во всяком случае, из сказанного вытекают два существенных, на мой взгляд, вывода.

Надо найти способ, чтобы хорошие фильмы оказались в более устойчивом и постоянном обращении в прокате, чтобы они вышли на первый план и прежде всего были в поле зрения критики. Литературный процесс в этом отношении имеет преимущества, и нам надо учесть

его опыт, особенно в использовании произведений классиков. Классические произведения литературы неизменно переиздаются. Каждое новое поколение советской молодежи постоянно обращается к ним в школе и в вузе, да и просто благодаря индивидуальному чтению. В кино, к сожалению, дело обстоит иначе. Фильмы, созданные несколько десятилетий назад, уже являются фильмографической редкостью, практически они недоступны, неизвестны молодежи. Это снижает престиж нашего кино. Фильмы эти, не утратив своей философской и художественной силы, перестают оказывать воздействие на современное общество, а этим самым и на кинематографический процесс. Каналы, по которым киноклассика приходит к современному зрителю, ничтожно слабы. Даже в Москве, где есть Кинотеатр повторного фильма, его миниатюрный неблагоустроенный зал не позволяет широким массам кинозрителей систематически смотреть нашу классику.

Классические фильмы хотелось бы видеть в современных больших кинотеатрах со вступительными лекциями специалистов. Каждый просмотр классического произведения может стать важным моментом в духовной жизни современного человека. Конечно, огромную роль здесь может сыграть телевидение, и оно уже сделало немало в этом направлении — например, демонстрация в год шестидесятилетия советского кино наших лучших лент с выступлениями перед каждым просмотром профессора А. Караганова. И все-таки система телевизионного показа классических и современных фильмов пока не выработана. Назрела необходимость организовать на телевидении киноуниверситет для миллионов, где пропаганду советского и прогрессивного мирового кино можно было бы вести из года в год как дело большого просветительного и общекультурного значения.

Есть и объективные причины претензий к современному кино. Количество посредственных фильмов пока еще огорчительно велико. Мы как бы примирились с тем, что в обращении имеется достаточно большое количество так называемых «серых» фильмов. Само это

понятие примелькалось, перестало тревожить, а между тем мы еще не объяснили, что такое «серый» фильм. Как часто он существует в пестрой, кричащей форме, выдавая себя совсем не за то, чем он есть на самом деле. «Серый» по своей мысли фильм потому и рядится в яркую форму, что стремится скрыть свое ничтожное содержание. «Серый» фильм — это проявление равнодушия к жизни общества, к его насущным проблемам, боязнь взять на себя ответственность за решение этих проблем, за ответы на вопросы, которые сегодня стучатся в нашу дверь. Стоит обратить внимание на то, как плодовиты авторы «серых» фильмов, как хорошо им живется на производстве, и как, к сожалению, редко ставят фильмы режиссеры, для которых каждая картина — это ответ на мучивший художника вопрос.

О герое

Эта проблема остается по-прежнему очень острой. По существу, главные открытия советского кино связаны с поисками героя. В последнее время мы рассматриваем эту проблему несколько узко, лишь как внутрикинематографическую. А между тем она была и остается общественной проблемой. Общество развивается так, что его внимание привлекает то один, то другой человеческий тип. Даже один и тот же характер в разные десятилетия нашего кино трактуется по-новому. Убедительным примером здесь являются три фильма по роману Николая Островского «Как закалялась сталь». В 40-е годы М. Донской, в 50-е А. Алов и В. Наумов, в 70-е Н. Мащенко по-разному трактовали образ Павла Корчагина. Следует обратить внимание на то, что ни один из этих режиссеров не вступал в противоречие с Николаем Островским. И вместе с тем каждый из них (что видно даже по тому, какого типа актера они привлекали на главную роль) вносил нечто новое в трактовку одного и того же героя, что соответствовало развитию общественной мысли и нашему представлению об эстетическом идеале. При таком подходе проблема героя выдвигается в центр искусствоведения. Все теории кино, по-разному трактовавшие

образ на экране, природу фотогеничности, монтажа, жанра и стиля, — в конечном счете суть разные подходы к человеческой личности. В этом и состоит смысл горьковского определения литературы (а значит, и кино) как человековедения.

В способе исследования человека проявляется природа искусства кино, его аналитический характер, благодаря которому оно способно к открытиям. Здесь и таются возможности киноискусства воздействовать на зрителей. Эстетическое переживание, которое внушает нам произведение экрана, всегда имеет нравственную подоплеку: сильное произведение способно не только дать нам новое представление о предмете, но самих нас обновить, то есть оказать решительное воздействие на наше сознание. К сожалению, такие фильмы редки, и это происходит, может быть, потому, что на определенном этапе, справедливо раскритиковав фильмы с ходульными героями, мы спасовали вообще перед задачей создания сильных характеров. Возникло мнение, что активный социальный герой с отчетливой позитивной программой — это удел фильмов 30—40-х годов. Немало предрассудков, сковывающих нас, возникло в связи с обсуждением проблемы так называемого идеального героя. Мне уже приходилось писать по этому поводу, и хотя я получил возражение со стороны уважаемого мною критика Е. Сидорова, я бы настаивал на том, что понятие «идеальный герой», скомпрометировано только в трактовке, но не в своей собственной сути. Идеальными героями мы вправе считать Электру, Дон-Кихота, Гамлета, князя Мышкина, Рахметова, Павла Корчагина, коммуниста Губанова, Алешу Скворцова, Сотникова. Идеальный герой может существовать в разной форме. Русское народное самосознание породило идеального героя в образе Иванушки, аналогия которому может быть найдена в фольклоре любого народа. Идеальный герой абсолютизирует идею, представляет ее как бы в чистом виде. Он плох, если идея эта ложна, но если она истинна, то герой остается жизненным и убедительным, даже прямо выражая ее. Сколько раз мы упрекали идеального героя в ходульности, в том, что он становится ру-

пором идей. Но вот лет десять назад в берлинском «Дейче театр» (ГДР) я вместе с Сергеем Юткевичем видел прекрасный спектакль, где актеры играли в масках, говорили в рупоры и даже становились на котурны, и тем не менее они несли в зал истинные идеи, ничем не принижали их значительности. Разумеется, я вовсе не хочу сказать, что это единственный путь создания образа положительного героя, я хочу этим подчеркнуть другое: мы не должны отбрасывать и такой путь, ибо мы отрежем себе дорогу к возможности показа страстной, сильной нравственной личности, поглощенной большой идеей и способной посвятить себя ей без остатка. Такие герои всегда являются камертоном искусства, они открывают путь искусству крупных конфликтов, больших страстей, дают возможность показывать не усредненными и их антагонистов. Масштаб образа Сотникова в фильме «Восхождение» дает возможность и такого открытия, которое делает в этом же фильме в роли предателя артист А. Солоницын. Они, эти характеры, являются разными полюсами, которые создают напряжение в картине, ставшей философской притчей о минувшей войне.

Говоря так о роли сильного человеческого характера, хотелось бы подчеркнуть и значение для искусства типов противоположного свойства, таких, которые выведены в фильмах «Три дня Виктора Чернышева», «Жил певчий дрозд» или «Осенний марафон». Персонажи этих лент, на первый взгляд, люди незначительные, но это не значит, что незначительна идея этих фильмов. Драматургия здесь приспособлена к анализу случая и характера, казалось бы, ничем не примечательного героя. Персонаж как бы вставлен в раму более содержательной исторической жизни, с позиций которой автор рассматривает происходящее. Зрители не всегда правильно воспринимают такие картины. Нередко им кажется, что в них «искажается» образ советского человека. Здесь мы кое-что недоработали, и самих себя, и зрителя не утвердили в правильном понимании типического. Типическое в жизни и типическое в искусстве не есть нечто противоположное безобразному в жизни. Отсюда возможно положитель-

ное воздействие отрицательного. Об этом говорят такие фильмы, как «Обыкновенный фашизм», «Бег»; поводом для рассказа служат в них отрицательные моменты истории, но сами фильмы эти оказываются в ряду произведений, пробуждающих в нас возвышенные чувства. Все дело в трактовке. Например, роман В. Пикуля «У последней черты» вызвал у читателей лишь изменный интерес к истории. Роман оказался явлением той самой «псевдокультуры», которую мы справедливо критикуем в наших исследованиях, но замечаем такого рода явления лишь в зарубежном искусстве, хотя и у нас они встречаются нередко. Об этом следует судить без предубеждений, ибо проблема не так проста, как кажется на первый взгляд. Культура социалистического общества формируется не сразу, и, хотя мы отдаем себе отчет в различии понятий «культура масс» и «псевдокультура», на практике это размежевание происходит в мучительной борьбе, поскольку критерии здесь очень подвижны. Здесь, как нигде, выражение идей и само понимание их связано с уровнем нашего эстетического восприятия, а попросту говоря — вкуса. Борьба с проявлениями «псевдокультуры» — условие нормального эстетического воспитания масс, как и борьба с ее антиподом — культурой элитарной. В буржуазном, разделенном на «верх» и «низ» обществе они — две стороны культуры. Принцип народности социалистической культуры утверждается в преодолении стереотипов «эрзац-культуры».

О народности

Явлением «псевдокультуры» является, на мой взгляд, фильм «Женщина, которая поет». В журнале «Советский экран» критик В. Иванова в статье «Давайте говорить спокойно» правильно поступила, пытаясь разобраться в противоречиях фильма. Он пользуется успехом, но находится ниже всякого эстетического уровня. Это успех очень популярной и действительно талантливой эстрадной актрисы. Фильм же сделан примитивно и пошло, рассчитан на невзыскательный вкус.

В. Шукшин различал народное и простонародное. Между этими понятиями есть различие, хотя нет непроходимой черты. Если бы Шукшин этого не чувствовал, он бы не смог создать свои прекрасные, действительно народные ленты.

Народность искусства заключается уже в его массовости. Сама же массовость — явление диалектическое. Вспомним, сколько раз Ленин развивал идею о том, что народ — это творец истории. В то же время Владимир Ильич подчеркивал, что привычки миллионов становятся косной силой истории. Этому же вопросу касался Станиславский. Он говорил: поговорки закрепляют не только мудрость народных масс, но и их косность. В самом деле, вспомним поговорку «один в поле не воин». Здесь и мудрость, и косность: на уровне массового бытового сознания, при привычном повседневном течении жизни — один в поле не воин, в крутые же моменты жизни — это не так. (Сказанное относится и к делящимся много лет спорам о возможности показа сильного, проявляющего себя в исключительных обстоятельствах героя.)

«Народное» — понятие подвижное, конкретно-историческое, противоречивое. Нигде это так не проявляется, как в национальной сущности народа. Национальное может существовать в самых различных формах, проявляться самым противоположным образом и может даже выражать антагонистические тенденции (об этом хорошо написал Д. Лихачев в своих «Заметках о русском»). В крутые моменты истории национальное может быть революционным, а может быть и контрреволюционным.

Какие прекрасные фильмы возникли на основе такого рода конфликтов: киргизский — «Первый учитель», литовский — «Никто не хотел умирать», латышский — «Я все помню, Ричард», молдавский — «Горькие зерна»! Сегодня новая стадия острой самокритики, очищения от предрассудков, дурных традиций и местнических интересов дала почву, на которой возникли такие картины, как «Листопад» и «Когда цветет миндаль» в Грузии, «Допрос» в Азербайджане.

О национальной кинематографии

Празднование шестидесятилетия советского кино стало яркой демонстрацией достижений нашего многонационального экрана. Анализ пройденного пути показал, что формирование национального кино — отнюдь не стихийный процесс. Закон неравномерного развития национальных кинематографий был нами осознан, и общество, государство, партия принимали конкретные меры к последовательному повышению уровня республиканских кинематографий. Для того, чтобы это произошло, требовалось совпадение трех моментов: определенных общественных условий, развитых культурных традиций и современной кинематографической промышленности. Например, в прибалтийских и среднеазиатских республиках эти моменты совпали в разные десятилетия, и когда это произошло, там исчезло понятие «местные» кинематографии: они стали сильнейшими отрядами единого советского многонационального киноискусства. Но есть и чисто субъективные моменты, которые еще до сих пор определяют состояние кино некоторых союзных республик. Так, азербайджанское кино, периодически добиваясь больших достижений — «В одном южном городе», «Допрос», — все-таки пока еще похоже на птицу, которая время от времени взлетает, но крыльям ее не хватает силы для ровного высокого полета. Не выходят на уровень общесоюзного кино таджикская и казахская кинематографии, что связано, мне кажется, с субъективными причинами — в частности, с системой подбора и выдвижения творческих кадров. Между тем в этих республиках есть все объективные условия для того, чтобы их кинематографиям достичь высокого уровня.

Об историко-революционном фильме

К сожалению, фильмы о революции, созданные за последние годы, далеко не всегда оказываются значительными явлениями нашей духовной жизни. Успех приходит в тех случаях, когда материал Октябрьской революции или гражданской войны используется для приключенческих сюжетов: «Белое солнце пустыни»

или «Свой среди чужих, чужой среди своих» (к сожалению, немало здесь и произведений, которые берут от темы лишь занимательную фабулу, но не исторический смысл). Тема революции эпична, но и жанр эпопеи не стоит на месте. «Железный поток» Е. Дзигана (конец 60-х годов) не стал таким же явлением, как его прекрасный фильм 30-х годов «Мы из Кронштадта», и дело вовсе не в том, что для современного зрителя содержание романа Се-рафимовича утратило интерес. Идея романа непреходящи, к ним надо найти ключ. Вспомним: находясь в Голливуде, Эйзенштейн, после того как студия «Парамаунт» отклонила его замысел экранизировать «Американскую трагедию» Драйзера, предложил поставить «Железный поток», запросив из Москвы известный в то время сценарий В. Туркина. Эйзенштейн собирался воплотить эту революционную эпопею с применением внутреннего монолога: он хотел показать не только внешний ход событий, но и внедриться в сознание героя романа Кожуха, чтобы открыть миру мышление нового человека, вышедшего из народных масс в момент революционного подъема. «Шестое июля», где документ и хроника не просто фиксируют факты революции, но передают самое ее драматическое сознание, «Ленин в Польше», сделанный именно в этом ключе, углубили наше представление о Ленине и о событиях того переломного периода в истории. Думается, что мы еще недостаточно обобщили опыт этих произведений, а между тем, развивая традиции лучших фильмов 30-х годов о Ленине и революции, они дали нечто новое, в них резонируют и социальные битвы сегодняшнего мира. По существу, и «Ленин в Польше», и «Шестое июля» начинаются с того, чем фильмы 30-х годов сюжетно заканчивались. «Ленин в Октябре» и «Мы из Кронштадта» показали смену старого мира новым. В картинах «Шестое июля» и «Ленин в Польше» мы расстаемся с героями в момент, когда они ощущают свою ответственность победителей за будущее нового мира. Герои вырастают в наших глазах, они даны в моменты непредвиденные, в обстоятельствах неизведанных, в которых им надо действовать, принимать решения на наших гла-

зах. Фильмы эти поднимаются до трагического масштаба, и именно такими должны быть фильмы о революции (вспомним Маркса: «революция — тема для трагедии»). Ленин в один из таких острых моментов выступил со статьей: «Удержат ли большевики государственную власть?». Многие современные фильмы о революции схематичны, в них все предreshено, они не дают нам новой информации о событиях, они не содержат альтернативности, которая звучит в только что упомянутой статье Ленина. Действия и поступки героев зритель предугадывает, развязка не приводит в волнение, зритель как бы слушает лекцию о давно ему известном материале. Эту ситуацию нам надо серьезно обсудить и взять на себя вину за то, что зритель плохо посещает такого рода фильмы. Между тем статистика показывает, что он не потерял интереса к истории. Ведь Отечественная война для нашей молодежи — уже история, а посещаемость фильмов о войне не только не уменьшается, а возрастает. И, конечно, не случайно. О войне продолжают выходить фильмы, удовлетворяющие интерес самых разных слоев населения: здесь и эпопея «Освобождение», и лирическая драма «А зори здесь тихие...», и притча «Восхождение», и трагикомедия «Отец солдата», и комедия «В бой идут одни «старики». Не случайно, что к этой теме обращаются и совсем молодые режиссеры — назову «Двадцать дней без войны» А. Германа, «Венок сонетов» В. Рубинчика; безусловным достижением здесь являются и «Подранки» опытного актера Н. Губенко, вступившего на стезю кинорежиссуры. Военно-патриотическая тема продолжает углубляться и в трактовке документалистов: эпопея «Великая Отечественная» оказала огромное воздействие на формирование сознания не только советских людей, но и зарубежных зрителей во многих странах мира.

В подходе к историко-революционной теме должен произойти решительный перелом, как, впрочем, и в исторической теме, где мы после больших достижений 30-х годов имеем и в послевоенное время несколько всем памятных крупных свершений. Опыт таких произведений тоже недостаточно осмыслен и обобщен

теорией кино, что сказывается на уровне подхода к исторической теме.

Внимание к современной теме оказалось оправданным, несколько сценарных конкурсов, проведенных за последние годы, дали свои плоды. Не пора ли привлечь лучшие силы для создания исторического и историко-революционного фильма, играющего по-прежнему огромную роль в нравственных исканиях современности?

О форме современного фильма

Идейный заряд многих даже хороших произведений нередко растрачивается, размагничивается вследствие ничем не оправданной длительности повествования. По каким-то причинам режиссеры стали стремиться к фильмам в двух, трех и даже четырех сериях. Многие стали стыдиться делать небольшие фильмы. Однако ложная монументальность оказалась не престижной. Даже такой серьезный по замыслу фильм, как «Вкус хлеба», испытав трудности проката, нашел себя на телевизионном экране, где многосерийный фильм воспринимается органичнее. Проблема формы сегодня звучит остро, поскольку она связана с силой экранного воздействия. Причины неоправданной многосерийности, вероятно, различны. Укажу лишь на одну, вызывающую ненужную растянутость действия и унылую иллюстративность. Часто бывает так (я с этим сталкивался лично): редактор, читая сценарий и делая даже справедливые замечания, требует неправильной их реализации. Герой совершает какое-то действие, редактор наставляет на том, чтобы автор объяснил, почему он это делает, что подготовило этот поступок (хороший или плохой). Постепенно «исправляя» сценарий, автор, идя этим путем, дает полное описание будущего фильма. Когда же начинают играть в таком сценарии актеры, они, по существу, не вносят ничего нового, они только разыгрывают результат, не раскрывая мотивировок. Между тем, как неоднократно подчеркивал Довженко, показателен значит доказать. Идея у талантливого режиссера доказывается полифонически, всеми

элементами произведения, в результате чего оно строится не как длинный барак (опять-таки выражение Довженко), а как сложное, многоструктурное целое, не растянутое во времени, но зато имеющее глубину и многомерность.

Дебюты наших молодых режиссеров, окончивших ВГИК и Высшие режиссерские курсы, дают богатую пищу для размышлений на эту тему. Короткометражные фильмы «Встреча» А. Итыгилова, «Лаборатория» А. Панкратова, «Шелковица» Ш. Мелконяна, «Нескладуха» С. Овчарова — это, по существу, маленькие шедевры, они сделаны с ощущением жанра и истины переживаемых героями страстей; совсем забывается, каков размер этих произведений, остается ощущение прекрасного момента встречи с искусством. Это относится и к мультфильму Ю. Норштейна «Сказка сказок».

НТР и кино

Думаю, что научно-техническая революция имеет для современного киноискусства значение, близкое тому, какое Октябрьская революция имела для его первого этапа. Только это не так очевидно, потому что мы развиваемся не через исторические катастрофы, а через преобразования предвиденные, то есть планируемые государством. Это не значит, что искусству остается только иллюстрировать выдвигаемые идеи. Напротив: именно в ряде программных документов партии формулируется задача исследования закономерностей развития общества и природы. Эта задача ставится перед наукой. Искусство и литература, решая аналогичную задачу, проявляют себя в области нравственных исканий. Только при этом условии можно говорить об их возрастающей роли.

Не сразу сформировались направления, в которых осуществляется эта задача.

Вначале казалось, что НТР главным образом проявляется в мире науки. Атмосфера физических лабораторий, синхрофазотронов, космических кораблей стала казаться идеалом фотогеничности. На этом материале было создано немало фильмов, среди них такие выдающиеся, как «9 дней одного года» и «Солярис».

Каждый из них стал «драмой идей», показал интеллектуальный потенциал нашего кино, даже заядлые «технократы» наивно абсолютизировали это направление, преувеличивая его возможности всеохватывающего отражения жизни и открытий в области поэтики современного кино.

На другом полюсе возникло не менее важное направление, которое в литературе было названо «деревенской прозой» (имею в виду таких писателей, как Астафьев, Белов, Распутин). В кино это направление возглавил В. Шукшин. Оно не ограничилось темой «человек и природа», а поставило проблему природы человека: сфера нравственности связана здесь с волнующей всех проблемой сохранения окружающей среды. Губя природу, человек уничтожает свою нравственность — почти в каждом произведении проходит эта мысль. Критика, справедливо поддержав это направление, вместе с тем несколько преувеличила его значение, в результате чего мы с некоторым запозданием обратили внимание на идеологические издержки: идеализацию крестьянских патриархальных отношений; драмы, возникающие в ходе НТР, порой рассматривались с точки зрения прошлого, то есть с позиций уходящего мира, а не с позиций завтрашнего дня. Больше это было заметно в литературе, а в кино коснулось второстепенных картин и было не столь явно.

Больше всего «буксовала» рабочая тема в нашем кино. Фестиваль фильмов на рабочую тему в городе Горьком (1972) оказался для игрового кино критическим моментом. Все игровые фильмы жюри отвергло. Документальные ленты были на достаточно высоком уровне. Ясно, почему так произошло. Документальные фильмы фиксировали моменты жизни в ее реальном течении, без анализа психологических драм, зато в ее хроникальной убедительности. Игровые же картины истинными были только в частностях, а в главном жили вчерашним днем, ибо новые ситуации, возникшие на производстве, авторы втискивали в прокрустово ложе устаревшего клише «традиционалист — новатор»: плохие люди мешали хорошему развивать производство. Фильмы не

докапывались до природы противоречий самого производства. Но вот произошел прорыв схем на направлении, которое составили такие картины, как «Старые стены», «Самый жаркий месяц», «Премия». «Премия» здесь оказалась вершиной, она открыла нечто новое в теме. Картина указала на объективные противоречия в самом производстве: анализируя человеческие отношения, она раскрыла противоречия, сложившиеся в данный момент между производительными силами и производственными отношениями. В классовом обществе эти противоречия антагонистичны, в социалистическом планомерно регулируются, но тем не менее они драматичны, что и проявляется во взаимоотношениях героев картины.

Теперь это стало очевидным, но мне кажется важным вспомнить развитие подходов к рабочей теме, потому что существуют разные мнения насчет того, к чему же мы пришли на этом направлении. Все чаще приходится слышать (а также читать), что рабочая тема «буксует» на «Премии», что надо производственный фильм углублять. Может быть, это так (например, «Обратная связь» — только вариация, более острая, но и, пожалуй, менее совершенно исполненная). Но как раз «углубление» и ведет к «буксовке», потому что оно совершается в очень узком дефиле. «Производственный фильм» выбрал чисто публицистический аспект с анализом чисто производственного конфликта. Еще вчера новый конфликт, в свою очередь, быстро превратился в клише: герой, жертвуя своим престижем, отказывается от премии, от принятого и утвержденного во всех инстанциях плана, словом, бросает вызов сложившейся обстановке. Но углублять именно эту единственную ситуацию — значит именно «буксовать».

Кстати, предтечами фильмов с такого рода конфликтом следует считать «Твой современник» и «Листопад», где, пожалуй, ситуация раскрывалась на более широком фоне человеческих взаимоотношений. «Буксовка» производственного фильма если и происходит, то лишь по той простой причине, что мы свели конфликт в нем к одной ситуации. В этом надо дать себе отчет, чтобы не разочароваться

вообще в рабочей теме — мы только к ней приступили. Она таит в себе еще не использованные возможности. Благодаря ей искусство кино проникает в толщу тех пластов жизни, где формируется основа нашего существования, а значит там — неисчерпаемый источник сюжетов, конфликтов, характеров. Как много посулили нам эти молодые девушки из рабочего общежития в картине «Москва слезам не верит», как зачаровал нас Баталов в роли рабочего в сцене, когда неожиданно появляется в электричке (жаль только, что во второй серии — опять вторая серия! — герой становится неким суперменом, когда он, довольно хрупкий мужчина, расправляется, как заправский самбист, с ватагой отчаянных хулиганов).

«Производственный фильм», как и «деревенская проза», — определение условное. Содержание этих понятий гораздо более широкое. Так, я думаю, что «производственный фильм» может быть и «семейным фильмом», он не обязательно должен быть публицистическим, он может быть, например, комедией.

Три направления, о которых шла речь, не существуют, конечно, изолированно, они взаимодействуют, только вместе взятые они дают представление о развитии современной темы в советском кино. В конце 70-х годов определилось стремление к синтезу этих направлений, что проявилось в создании таких многоплановых картин, как «Вкус хлеба» и «Сибиряда». При всех несовершенных моментах этих произведений, значение их я вижу именно в этом.

О месте критики в общественной жизни

В период формирования кино и в его первые десятилетия наше искусство было не только синтетическим, но и синкретическим: все ведущие режиссеры — Л. Кулешов, Д. Вертов, Э. Шуб, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, Н. Шенгелая, Г. Козинцев — были и драматургами, и критиками, и теоретиками, и историками, каждый из них был еще при этом или оператором, или художником, или актером. Сегодня такого рода деятелями являются наши ветераны — С. Герасимов и С. Юткевич.

Нынешние же режиссеры сосредоточились, как правило, на своей профессии. Вся аналитическая работа переложена на плечи профессиональных критиков: сегодня они задают тон на симпозиумах, конференциях, в печати. Разумеется, как и люди любой профессии, одни критики работают лучше, другие хуже. Речь идет в принципе о положении критики, о ее задачах, так отчетливо сформулированных в Постановлении ЦК «О литературно-художественной критике». Там сказано, что критика должна больше влиять на художественный процесс. Здесь мы снова и снова возвращаемся к мысли о необходимости всесоюзной «Киногазеты», без нее критика работает неоперативно. До сих пор не получили аналитического разбора такие ленты, как «Ватерлоо», «Солдаты свободы», «Сталкер», «Пастораль». Между тем картины поставлены крупными режиссерами. То обстоятельство, что об этих картинах существуют разные мнения, должно только разжигать желание выяснить их истинный смысл и художественное значение. Но в данном случае это возможно в результате дискуссии, что было бы крайне полезно для всех — и для зрителей, и для творческих работников, а стало быть, и для кинематографического процесса в целом. Можно позавидовать писателям, имеющим «Литературную газету». Каждую неделю наше общество информируется о жизни советской литературы. Кинематографическая жизнь не менее богата и не менее интересна для миллионов людей, но то, что делается у нас, как правило, остается в стенограммах Госкино, Союза кинематографистов, творческих объединений киностудий, — это тоже к вопросу о престижности кино. У нас нет своего издательства, хотя оно было в годы, когда кино работало не с таким размахом. Только что завершен выход «Краткой литературной энциклопедии» в девяти томах. «Самое важное из искусств» не может и мечтать о таком издании. Вышедший десять лет назад кинословарь в двух небольших томах теперь переиздается в... одном томе. А ведь за прошедшее десятилетие появилось не только новое поколение советских кинематографистов, Национально-освободительная борьба породила новые кинемато-

графии в странах Азии, Африки, Латинской Америки. Мировая прогрессивная кинематография стала явлением системным. Как же она будет представлена в одном-единственном томе нового кинословаря? Все эти вопросы связаны между собой, они отражают вчерашний день отношения к критике. Между тем она была и остается, по выражению Белинского, движущейся эстетикой. Критика — неотъемлемая часть нашей истории, она сама уже должна стать предметом изучения, поскольку является не только зеркалом художественной практики, но и одним из ее двигателей.

Ю. Богомолов

Материал жизни и материал фильма

Проверка художественного произведения жизнью, исторической практикой — один из незыблемых критериев нашей критики. Но пользуемся мы им иногда крайне неловко.

В свое время «Соль Сванетии» была сурово раскритикована за неточное изображение обычаев и конкретных фактов из жизни сванов. И с дорогами было не так скверно, и с солью не так катастрофично, как представил на экране молодой М. Калатозов.

Теперь в статьях о М. Калатозове мы читаем, что в «Соли Сванетии» все точно, жизненно, достоверно... за исключением одного — с дорогами было не так хорошо, как это показано в финальных кадрах фильма. А показана там действительно очень хорошая дорога: широкая, гладкая... Критик напоминает, что реальная дорога, связавшая сванов с большим миром, была построена много позже.

Фильм, который в одно время был обвинен в очернительстве, в другое — заподозрен в украшательстве, правда, незначительном. Это курьезный случай, но проблема-то за ним открывается довольно серьезная.

Максим Горький скрупулезно фиксирует все фактические неточности в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского и пытается защитить «Конармию» И. Бабеля от упреков в искажении исторической реальности.

Примечателен недавний спор по поводу «Человека на своем месте». Авторитетный специалист по сельскому хозяйству Ю. Черненко указал на несоответствие технической оснащенности животноводческого хозяйства на деле и в фильме. Ему возражал критик, который, в свою очередь, указал на специфичность законов художественного творчества, допускающих свободное обращение с эмпирическим материалом.

Сравнительно недавно спор этот продолжился на страницах «Литературной газеты» в том же духе и с теми же аргументами.

Предмет полемики не слишком значителен. Но проблема, за которой тянется шлейф полемики, остается нерешенной. Отзвук ее отчетливо прослушивается в спорах о так называемой деревенской прозе. Авторам, пишущим о современной колхозной действительности, критики предъявляют довольно длинный счет не отраженных реалий и проблем сегодняшнего села. Между тем именно эта «отстающая от жизни» проза нередко оказывалась в центре размышлений об актуальных проблемах нравственной, духовной жизнедеятельности современного человека.

Все это говорится не к тому, чтобы лишний раз призвать тех, кто судит о художественном произведении, быть более осторожными и осмотрительными в своих суждениях и выводах.

А к тому, что нам необходимы теоретические основания для работы с таким обоюдоострым критерием критического анализа, как проверка произведения на жизнь.

Проблема эта, надо признать, почти не разработана советским искусствоведением.

Ссылки на специфичность законов, по кото-

рым живет и должно жить искусство, стали общим местом и, видимо, поэтому часто мало что объясняют.

У эмпирического факта, заключенного в границы художественного произведения, особый статус, признание которого обыкновенно выносится за скобки критических суждений как нечто само собой разумеющееся.

И совершенно напрасно.

«Калине красной» по выходе на экран не было отказно в признании ни публикой, ни критикой. Несколько хуже было с пониманием картины.

Самым трудным для некоторых рецензентов оказалось объяснить, и даже не объяснить, а обосновать, сюжетное положение, связанное с преступным прошлым главного героя.

Рецензии в таких случаях носили оправдательный характер: герой виноват, но заслуживает снисхождения... герой обаятелен, но не потому, что был преступником, а потому, что перестал им быть, заплатив за это собственной жизнью...

Если судить по отзывам части (поначалу не такой уж малочисленной) зрителей, то и для них прошлое Егора Прокудина явилось своего рода камнем преткновения. В лучшем случае картина толковалась такими зрителями, как картина об исправлении преступника. В худшем — как произведение, способствующее росту преступности.

И профессиональные рецензенты, и непрофессиональные, и те, кто хорошо относился к картине, и те, кто относился к ней плохо, сходились в одном: жизненный, эмпирический материал, легший в основание картины, отождествлялся с содержанием ее. Больше того — принимался за ее идею.

Иными словами, фильм о преступнике толковался как фильм про преступника. А поскольку отношение к этой категории людей у всех достаточно определенное — отрицательное, и поскольку искусство у зрителей часто ассоциируется либо с Доской почета, либо со стендом «Не проходите мимо», легко понять удивление и даже возмущение некоторых из них, когда они увидели пор-

tret рецидивиста (хотя бы в прошлом) не на «своем месте».

Такой подход к явлениям художественной культуры — вещь объективная, с реальностью которой мы сталкиваемся едва ли не на каждом шагу.

Но считаться необходимо и с объективностью эстетической реальности.

Преломляющий, образный характер таких элементов художественной структуры фильма, как сюжет, монтаж, актерское творчество, декорационное оформление, цвет, светопись, ракурс, виден невооруженным глазом. Он, кстати, полно (точнее, подробно) исследован теорией.

Менее очевидна и наименее исследована знаковая, семантическая природа того слоя фильма, который принято называть «материалом».

Она не всегда уловима даже в литературе, история которой полна вопросов о неадекватности или тождестве материала и идеи. То непонятно, зачем автор бежит от современности в историю, то коробит слишком дословное толкование материала, которым как бы исчерпывается сюжет...

А. Толстой почти одновременно работает над сказкой «Золотой ключик» и историко-революционной эпопеей «Хождение по мукам», сходство и даже родство которых в содержательном плане хорошо показано в статье М. Петровского «Что отпиряет «Золотой ключик?»¹. Это родство в данном случае не может не означать определенной самостоятельности материала как по отношению к эмпирической реальности, так и по отношению к содержательному плану произведения. Другое дело, что материал нередко обнаруживает тенденцию к отождествлению с ним. Отсюда казусы, связанные с непониманием или недопониманием содержательного плана произведения.

Что же касается кинематографа, то здесь эта проблема особенно остра в силу известных его природных качеств — прозрачности материальной среды. Не случайно его так часто сравнивают с окном в мир.

¹ «Вопросы литературы», 1979, № 4.

Легче всего выразительность материала угадывается в лентах исторического или научно-фантастического жанра. Здесь материал, еще до того как взят сценаристом в работу, уже организован и по-своему выразителен. История царствования Ивана Грозного или судьба Андрея Рублева сами заключают в себе, помимо интереса и воли Сергея Эйзенштейна или Андрея Тарковского, идейные мотивы, проблемы духовного и политического порядка, которые затем будут обострены и интерпретированы в самих художественных структурах.

Словом, здесь инсказательность, игровое значение материала, в котором выполнено произведение, слишком заметны, чтобы затемнить его цель, чтобы смешать историческое по жанру произведение с исторической по цели работой.

Но чем короче дистанция между историческим материалом и сегодняшним днем зрителя, тем безусловнее, релятивнее эстетическая значимость самого материала, тем реальнее шанс принять материал произведения за его содержание.

Можно ли считать памятник, изготовленный из гранита, памятником граниту?

● Чтобы проиллюстрировать игровое значение материала в лентах исторического жанра, не станем обращаться к слишком ясным случаям типа «Фанфан-Тюльпан» или «Гусарская баллада». Сошлемся на картину Рене Клера «Большие маневры».

Пример этот приобретает для нас тем больший вес, что здесь мы можем опереться на «свидетельские показания» самого автора. «Не поиска эффектной обстановки и не тяга к прошлому побудили нас поместить действие нашей драматической комедии в эпоху, предшествующую войне 1914 года»².

Драматическая комедия, в которой «любовь и любовное приключение составляет весь сюжет фильма», разворачивается в провинциальном городке, среди кавалерийских офице-

ров. Выбор на эту среду и эпоху пал потому, что «сердечные дела занимали тогда больше места в жизни людей, чем сегодня».

Здесь для нас вот что существенно: автор сознательно различает сюжетный слой фильма и исторический материал, который берется явно не как предмет художнического внимания, а как мотивировка «любовного приключения».

Следующее признание: «Проводя часть моего детства около Версаля, я на всю жизнь запомнил кавалерийских офицеров, их скачки по лесам Вирофле, слухи об их приключениях, дуэль, о которой писали газеты и во время которой погибли двое...»³ — позволяет уточнить другую цель, которую преследует автор, обращаясь к минувшей эпохе. Она играет роль своего рода романтического далека, в таинственной дымке которого предстает фигура знакомого литературного и сценического персонажа — Дон-Жуана.

Но, судя по фильму, значение исторического прошлого этими, все-таки довольно внешними целями, не исчерпывается. Перед нами судьба человека, чувства которого одеты в слова и фразы, точно так же, как он сам — в щегольской мундир кавалерийского офицера. Лейтенант де ля Верн так много и с таким успехом играл роль влюбленного, что когда действительно влюбился, то не нашел никаких других слов, кроме тех, что давно выучил наизусть. Но то, что совсем недавно служило безотказным оружием при завоевании дамских сердец — блеск мундира и отточенность любовных признаний, — на этот раз обернулось против него. Слова признания, слетающие с уст Армана, звучат для Мари-Луизы как доказательство его неискренности, его игры во влюбленность. «Армейский мундир» становится причиной разлуки.

Кавалерийская фразеология вторгается в штатские разговоры и приобретает метафорический характер. Ухаживание — атака и даже штурм. Само название фильма — «Большие маневры» — относится равно к армейским учениям, в ожидании которых храбрые дра-

² Рене Клер. Сценарии и комментарии. М., «Искусство», 1969, стр. 174.

³ Рене Клер. Сценарии и комментарии, стр. 253.

гуны волочатся за местными красавицами, и к их любовным играм, которые будут прерваны игрой в войну.

Лейтенант де ля Верн, покидая во главе эскадрона город, бросает последний взгляд в сторону окна Мари-Луизы, которое заслонено от него знаменами и штандартами кавалерийского полка.

«Сердечные дела» сначала сравниваются с условностями армейской этики и армейского уклада 1914 года, затем — уравниваются, с тем чтобы в конечном итоге быть резко им противопоставленными.

То, что казалось лишь фоном, декорацией, гардеробом, в действительности было источником контрового света, притом очень яркого, позволившего рельефнее оттенить суть драматической коллизии.

Если «Большие маневры» можно лишь условно отнести к жанру исторического фильма, то прежде всего не потому, что в этой картине нам недостает полноты воспроизведения деталей и подробностей минувшего времени, его физической конкретности, исторических событий и лиц, а потому скорее, что физическая конкретность здесь фигуральна от начала до конца.

Рене Клер называет свой фильм историческим и тут же ставит это определение под сомнение, заключая его в кавычки.

Впрочем, то же самое, судя по его собственному признанию, он готов сделать и в отношении фильма, поставленного на современном материале.

Сюжет «Порт де Лиля», время и место действия которого — печальная окраина Парижа наших дней, в принципе может быть перенесен в «далекие времена и импозантную обстановку». И в результате, полагает Клер, «могло получиться произведение самого возвышенного стиля...»⁴. «Посудите сами, — развивает мысль автор, — преследуемый законом герой прячется при дворце принца, где он нашел бы свое спасение, не говоря уж о дружбе и любви, если бы в последний момент жестокая судьба... и т. д. и т. п. В этом случае из-

гнанник, принц и его возлюбленная получили бы возможность пространно рассуждать о своих чувствах, что было бы, кстати сказать, весьма удобно и для автора и для исполнителей»⁵.

Выгоды так очевидны, что невольно хочется задуматься о мотивах, по которым автор предпочел неэффектную и внешне невыразительную физическую среду для своего мелодраматического сюжета.

Чтобы подчеркнуть тему бескорыстия и альтруизма человеческой дружбы, Клеру недостаточно противопоставить благородного персонажа — неблагородному. Скажем, Артиста — Барбье. Он берет в герои существо бессознательно эгонистичное, для которого собственные альтруистические порывы — такая же неожиданность, как и для всех остальных... Но тем они объективнее. Тем выше вера в природную, изначальную человечность человека.

Импозантная, живописная обстановка романтического далека, понятное дело, много украсила бы картину, сделала бы наряднее ее сюжет, но едва ли прибавила бы ей поэзии, едва ли прояснила бы, с какой неуклонностью в человеке пробивается человеческое. И по той же причине, по какой в романтические герои избирается антиромантический персонаж, для поэтической истории предлагается антипоэтический пейзаж.

Цветок, пробившийся сквозь асфальт, пожалуй, будет не так хорош, как тот, что взращен в оранжерее, но дорог — по-особенному. И не так нежен, как тот, что взлелеян, но нежнее будет питаемое к нему чувство.

«Я хотел бы, — признается Клер, — чтобы персонажи «Порт де Лиля» были подобием той унылой местности, которой достаточно немного тумана, трех капель дождя или мимолетного солнечного блика, чтобы совершенно изменить свой вид»⁶.

Блик человечности, упавший на тусклое лицо Жюжю, преобразил его до неузнаваемости. Теперь особенно хорошо видно, что лириче-

⁴ Рене Клер. Сценарии и комментарии, стр. 331.

⁵ Рене Клер. Сценарии и комментарии, стр. 311.

⁶ Там же, стр. 259.

ская тема и материальная среда связаны метафорически. Связь прямая и обратная: материал уподоблен сюжетной идее и отбрасывает на нее свет.

Словом, материал современной художнику действительности имеет здесь то же значение, что и «эпоха, предшествующая 1914 году» в «Больших маневрах», то есть имеет значение не цели, а средства. Не содержания, а формы.

Впрочем, обратимся к фильму, который, казалось бы, кардинально отличается от картин Рене Клера (как «исторических», так и «современных») по типу использования современного материала, — к «Сладкой жизни» Феллини. В ней-то, наверняка, жизненная эмпирия взята в первую очередь как объект, предмет исследования. Слишком разительно это стремление проступает в повествовательной конструкции: она ослаблена с очевидным намерением предоставить слово самой действительности. Кроме того, знаменателен памятный скандал, вызванный появлением картины на экране. Он больше всего связан был с тем, что действительность себя сразу узнала в ленте Феллини. Говоря о мотивах ее общественного резонанса, один из итальянских критиков констатировал: «Во-первых, как нам кажется, это объясняется тем, что Феллини показал жизнь высших слоев итальянского общества с хроникальной достоверностью. Герои, место действия, ситуации — все соответствует подлинным персонажам и событиям итальянской жизни. Когда итальянский зритель смотрит фильм, он то и дело вспоминает сходные эпизоды из хроники последних лет. Более того, некоторые персонажи носят те же имена и фамилии, что в жизни. Поэтому невозможно избежать «шока» от правдивости этого фильма. Первое впечатление зрителя таково: наконец-то правдиво показана жизнь высшего общества самых состоятельных классов»⁷.

На фоне этого свидетельства о хроникальной достоверности картины, ее протокольности сплошным лукавством (если не кокетством) должен показаться предваряющий фильм

титр, в котором автор уверяет зрителей, что возможное сходство между персонажами картины и реальными лицами следует считать случайным.

Но и в последовавших за выходом картины многочисленных интервью Феллини снова и снова оговаривает случайность сходства реальных и вымышленных лиц, действительных и инсценированных ситуаций. И уже совершенно обескураживающе прозвучало признание автора «Сладкой жизни» в том, что хроникальная достоверность его картины основана не на непосредственных впечатлениях, что он эту «сладкую жизнь» знает так же, как и большинство кинозрителей: по газетной хронике и иллюстрированным журналам.

Далее, автор не считает возможным согласиться с тем сатирическим толкованием картины, на котором дружно сходились многие критики, писавшие о ней. «В мои намерения действительно не входило обличение нравов», — говорит он. Режиссер находит неудачными, неверными параллели, проводимые между его картиной и созданиями Гросса, Гойи.

Разумеется, как ни авторитетна точка зрения автора, она не может иметь приоритета перед прочими мнениями. Другими словами, она в их ряду столь же спорна, как и все остальные.

Феллини волен судить, что входило в его намерения, а что не входило, но стеснен в возможностях отвергать результат. Художественное произведение — реальность объективная. И если все-таки в споре Феллини с его интерпретаторами мы склонны принять сторону первого, то не потому, что автору виднее...

Критики (те, кто воздает фильму хвалу, и те, кто извергает на него хулу) равно убедительно объясняют скандальную славу картины. В самом деле, если лица, запечатленные на экране, — портреты с натуры, да еще портреты, столь неслестные для «натуры», то вот и основание для шумного недружелюбия в адрес автора. А если эти неслестные, но правдивые портреты сделаны с такой экзотической натуры, как жизнь погрязшего в аморализме высшего общества, то как же карти-

⁷ «Федерико Феллини». Сборник. М., «Искусство», 1968, стр. 172.

не, их представившей на всеобщее обозрение, не пользоваться всеобщим вниманием?

Но, нажимая на эти факторы успеха — «экзотика» материала и потрясающая, беспощадная правдивость его воплощения («хроникальная достоверность»), мы вынуждены будем спасовать перед вопросом: почему «Сладкую жизнь» принимают близко к сердцу те, кто не относится к высшим слоям итальянского общества и которым, главное, нет дела до этих слоев?

И мы ответим на него, если все-таки прислушаемся к тому, что говорит о замысле своей картины сам автор.

В то время как критики дружно писали о хроникальной достоверности фрески Феллини, сам Феллини уповал на некую фантазию: «Я верю в фантазию, которая принадлежит жизни и обладает объемом и масштабами куда более реальными, чем то, что мы считаем физическим измерением»⁸.

Феллини в своих интервью говорит сбивчиво, без видимой связи. Постараемся же вышелушить логику возникновения и оформления замысла картины.

Побудительным импульсом послужила атмосфера международных кинофестивалей. «У меня появилось желание рассказать о том чувстве досады, утомления, которое вызывают у меня все эти светские церемонии»⁹. Причем вся эта «абсурдная светскость», вся эта поверхностная и плоская фестивальная жизнь осознается как выражение, как «одно из проявлений», как «одна из форм» вообще «искусственного образа жизни». Идея картины поначалу оформляется в историю, которая должна происходить на фестивале в Венеции. Кроме того, у Феллини существовал старый замысел: сделать продолжение «Маменькиных сынков». Уже был написан сценарий, в котором один из «маменькиных сынков» — Моральдо, исполненный высоких надежд, красивых иллюзий, приезжает в столицу образца 1939 года и мало-помалу прощается и с надеждами, и с иллюзиями. Но, перечитав сце-

нарий, Феллини нашел, что он устарел: «Я убедился в его неактуальности не из-за времени действия... сколько из-за несовременности самой внутренней сути этой истории»¹⁰. Более современной и актуальной, по мысли Феллини, была бы ситуация не столкновения романтического провинциала с жестокой действительностью, но жизнь человека, давно распрощавшегося с романтическими идеалами, человека, отдавшегося жизни «по течению». «Так от старого проекта остался лишь сам Моральдо, — но уже давно осевший в Риме, утративший свои идеалы, опустившийся, находящийся накануне катастрофы, — а действие фильма было перенесено в наши дни, то есть на двадцать лет позднее»¹¹.

Пока, как видим, Феллини ничего не имеет против «высших слоев итальянского общества» — он о них просто не думает. По крайней мере, духовный и общественный кризис, который он четко осознает как свою внутреннюю проблему, для него не связан с аморализмом именно состоятельных классов. Но вот, листая газетную и журнальную хронику, автор будущей «Сладкой жизни» чувствует, что все его «недовольство», «печаль», противоречивые впечатления могут быть обобщены в «одном фильме, отражающем определенный взгляд на общество»¹².

Феллини, стало быть, наталкивается на материал, адекватный идее, и берет скандальную жизнь героев светской хроники, как одну из форм «искусственного образа жизни». Но чем вызвано предпочтение именно этой формы, а не иной?

Позволим себе еще одну цитату, из которой хорошо видно, что данный материал привлечен им в интересах выразительности. И более того, в изобразительных целях. «Пока я собирал материал, я не очень интересовался фактами и событиями, которые можно было бы расположить в другом порядке (снова и снова повторяю, что эпизоды «Сладкой жизни» можно с легкостью заменить и другими). Меня интересовала пробле-

⁸ «Федерико Феллини». Сборник, стр. 180.

⁹ Там же, стр. 186.

¹⁰ «Федерико Феллини». Сборник, стр. 186.

¹¹ Там же, стр. 187.

¹² Там же, стр. 186.

ма стиля фильма, который в данном случае должен был стать самой его сущностью. Словно при вспышке молнии, я увидел перед собой весь мой фильм, его изобразительное решение благодаря современной женской моде. Однажды, приглядываясь к окружающим, я обратил внимание на прогуливающихся дам, одетых в фантастические, совершенно преображающие их туалеты. Это было такое увлекательное зрелище, что я словно прозрел и тотчас представил, в каком стиле буду ставить свой фильм. Деформация, то смешная, то устрашающая, но во всех случаях фантастическая, должна была помочь мне рассказать то, что хотела излить моя душа. В этом ключе вы можете понять, что показанные в фильме круги общества и отдельные лица, поведение персонажей, их одежда, бусы, серьги, портсигары — словом, все было выбрано с той целью, чтобы зрительный ряд фильма вызывал ощущение в духе сюрреализма и барокко. С другой стороны, мне казалось, что этот стиль очень хорошо передает характер общества, в котором мы живем»¹³.

Теперь понятно, что просьба автора фильма, прозвучавшая в самом его начале, — считать случайным всякое сходство вымышленных персонажей и реальных лиц — не была ни лукавством, ни тем более кокетством. Это было естественное желание автора — подчеркнуть, что является содержанием фильма, а что формой. Формой оказалось то, что было воспринято многими как содержание — повседневный быт светских красавиц, миллионеров, кинодив и прочих героев пустой, праздной, выморочной жизни.

По первому впечатлению герой воспринимается как многократно используемая в подобных случаях сюжетная мотивировка, как предлог, чтобы развернуть всю эту панораму «упадочной роскоши». На поверку выходит, что «упадочная роскошь» — имущих — мотивировка и прием обнажения душевного и духовного состояния героя.

Словом, сверхсовременность и архизлободневность материала «Сладкой жизни» — та-

кая же условность, как и историзм «Больших маневров».

Будто с тем чтобы специально подчеркнуть игровой характер материала, Феллини называет достоверную хронику высшего света «костюмным фильмом», то есть так, как принято именовать фильмы типа «Фанфана-Тюльпана» или «Гусарской баллады».



Не является ли исключением из этого правила так называемый производственный фильм? Можем ли мы «Премию» или «Обратную связь» заподозрить в «костюмности»?

Начнем с примера более или менее ясного. Вспомним фильм, который возглавлял список «производственных лент», — «Твой современник». Здесь производственная коллизия носит едва замаскированный условный характер: стронгс завод по производству экзотического материала под названием «каутан». Сам завод не показан и, понятно, не по небрежению авторов к материалу. Кстати, и сами авторы не скрывали условность производственной коллизии. Е. Габрилович в «Четырех четвертях» рассказал, что вначале была нравственная коллизия: герой перед лицом сомнений. Притом с самого начала был predetermined масштаб сомнений и внутренних колебаний — рефлексия «государственного человека». Ему примеряются должности: директор стройки, директор проектного института. Затем сценарист с режиссером, посещая одно за другим ответственные учреждения, беседуя со специалистами, находят выразительную производственную коллизию... Только потом разрабатываются сюжетные линии и ситуации, уточняются характеры главных героев, возникают второстепенные персонажи.

Экскурс в лабораторию этого фильма дает наглядное представление о служебном характере в нем производственного материала. Производственная коллизия привлекается для обострения и объяснения нравственной проблематики. 70-е годы отмечены стремлением кинематографа (и не только кинематографа) осознать те изменения, те новые элементы, что обнаруживаются в правилах общежития, в соотношении традиционных категорий морали:

¹³ «Федерико Феллини». Сборник, стр. 191.

долга и чувства, личного и общественного, коллективного и индивидуального, свободы и необходимости, рационализма и интуиции.

Семейный сюжет перестает быть достаточно эффективной призмой для рассмотрения и анализа этого рода дилемм, в нем не улавливаются (по крайней мере пока) многие аспекты новой общественной коллизии: не улавливаются и не преломляются.

Это, как в хозяйственной практике: старые критерии и показатели (например, валовый показатель) с ростом, расширением и разветвлением производства снижают свою «работоспособность», становятся менее эффективными рычагами экономического развития.

Производственный сюжет оказался способным уловить и преломить вызревшую в нашем обществе новую нравственную проблематику. Типовые конфликты на производстве, порожденные НТР, оказались достаточно парадоксальными, чтобы отразить некоторые из противоречивых сторон сознания современного человека. В центре повествования производственного фильма — хозяйственник, который осознает противоречие между целью и средствами экономического роста, обнаруживает резкое несоответствие между его рычагами и результатами. Но эта производственная коллизия — лишь аналог той сугубо человеческой проблемы, когда обнаруживается, что прежние моральные установления не по росту самому человеку, не по фигуре ему, когда выясняется, что отмена старой оппозиции «долг — чувство» в пользу долга так же ущербна для человека, как и отказ от долга в пользу чувства. И что нужно иное решение этой дилеммы.

И Губанов, и позднее Чешков — фигуры драматичные постольку, поскольку они оказываются перед лицом именно этой дилеммы, а не хозяйственной проблемы. Последняя в пределах сюжета худо-бедно, но решается. А вот первая, которую можно условно свести к обоюдоострому вопросу: как стать «деловым человеком», каких нравственных, моральных, духовных затрат это стоит, а став им, как остаться еще и просто человеком — выносится за черту сюжета на суд зрителя.

Потому-то, кстати, зрительский интерес к

этой проблематике не ослабевает: слишком она злободневна и остра, и решение ее впереди. С последним обстоятельством, в свою очередь, связано внимание художников к запутанным производственным конфликтам, обнажение которых служит дополнительным источником света, направленного на современного героя.

Герой едва ли не каждой производственной ленты или пьесы поставлен перед необходимостью — не выполнить государственный план в интересах дела. Об этом идет речь и в «Твоем современнике», и в «Человеке со стороны», и в «Премии», и в «Обратной связи», и в «Дне-деньском». Герой всякий раз мобилизует все свои нравственные ресурсы и все свое гражданское мужество, чтобы... нарушить плановую дисциплину! Ситуацию можно считать типовой для современного производственного фильма, но никак не случайной. Ее расширительный смысл заключается в понимании того, как зависимы мы сегодня от нашего завтрашнего дня. Ведь всякий раз герой жертвует сиюминутным интересом в пользу будущего. Но вместе с тем приходит и сознание того, как завтрашний день обусловлен сегодняшним.

Нерасторжимость этой связи, а вместе с тем и ее противоречивость и составляют главный драматический нерв «Человека со стороны». Чешков и готов, и не готов пожертвовать сиюминутным, настоящим... Его торжество в производственном плане не есть разрешение конфликта, открытого пьесой.

«Человек на своем месте» кажется картиной благодушной, конечно, не потому, что в ней слишком легко и просто решаются сложные хозяйственно-экономические вопросы; скорее уж потому, что человек, торопясь на «свое место» и прорываясь в будущее, слишком легко и просто перескакивает через себя сегодняшнего. Похоже, что для него этой проблемы вовсе не существует: он не сознает, не понимает своей зависимости от себя сегодняшнего. Но что еще хуже — о ней не догадываются и авторы картины. Жизненный материал, стало быть, лишен конфликтности в той же мере, в какой ее лишен внутренний мир героя. В результате сюжет и материал не оттеняют друг друга, они сопresentствуют. Нельзя сказать,

чтобы материал здесь не играл вовсе никакой выразительной роли. Играет, но весьма ограниченную: он выступает в качестве декорации, фона, претендуя, однако, по замыслу авторов, на нечто большее — на выражение самой сути социальной и нравственной коллизии фильма.

Выразительность, инсказательность производственного материала просматриваются не только там, где он изначально, демонстративно условен, но и в фильмах, где этот материал представлен с полнотой и обстоятельностью, свойственной очерковому, документальному жанру. Художник может быть как угодно подробен в описании технологических процессов и экономических условий, но, включенная в художественную структуру, любая подробность приобретает условный знаковый характер.

Здесь ситуация вполне аналогична той, которую объяснил в свое время Б. Эйхенбаум по отношению к литературному произведению: «...ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым «отражением» личных чувств автора (и добавим: фактов и обстоятельств эмпирической реальности. — Ю. Б.), а всегда есть построенное и игра»¹⁴.

Б. Эйхенбаум подчеркивает, таким образом, степень содержательности формы, всех ее элементов.

Так вот, «построение и игра» не могут не обнаруживать себя и в тех случаях, когда вроде бы нет никакого построения и нет никакой игры, когда завод, например, дан не так условно, как в «Новых временах» Чаплина, а абсолютно безусловно, как в фильме «Самый жаркий месяц». (Мы, понятно, здесь сравниваем не художественные достоинства фильмов, а их художественные приемы.)

Обнаружив знаковую, выразительную, игровую функцию материала (от предельно условного «костюмного» фильма до предельно безусловного «производственного»), мы вправе задать вопрос о семантике этого игрового приема.

●

Чтобы семантическая нагруженность материала проступала для читателя яснее, покажем, как уточняется, развивается сюжетная идея в разных фильмах одного режиссера.

Три картины Н. Михалкова — «Раба любви», «Неоконченная пьеса для механического пианино» и «Пять вечеров» — объединяет одна общая тема: все они об узниках иллюзий, вольных и невольных и даже добровольных, о попытках бегства из мира мнимых ценностей. «Разъединяет» их исторический и литературный материал, в котором реализуется каждый из этих фильмов.

Поэтика и эстетика дореволюционных картин в «Рабе любви» окрашивает духовное невольничество героев в гротескные тона. Искусственность, неподлинность целлулоидного мира толкуются здесь расширительно. И должны быть поняты расширительно. (Судя по отзывам зрителей, эта метафоричность материала не всегда улавливалась: одни видели в картине пародию на стилистику Великого Немого, другие принимали ленту за беллетризованную биографию одного из возможных прототипов Вознесенской — Веры Холодной; в том и другом случае, как и в случае с фильмом «Калина красная», материал лишался фигурального смысла и совпадал в своих границах с предметом, содержанием произведения). Гротескность драматической коллизии в том, что невольники этого ненастоящего, нереального мира — его же творцы.

В фильме «Неоконченная пьеса...» знакомая тема расширяется: человек волен покинуть условный мир условных ценностей и даже чувствует себя обязанным сделать это; больше того, делает это, но снова оказывается — наутро после бунта, после ссоры со всеми обитателями этого мира, после комической попытки бунта — внутри него.

Многочисленные чеховские персонажи, позаимствованные из разных вещей и сведенные в одном фильме, позволяют Н. Михалкову как бы сфокусировать, сопоставить и тем самым выделить, укрупнить, «проиграть» те идейные мотивы, которые оказались в центре художественного внимания режиссера.

¹⁴ Б. Эйхенбаум. О прозе. М., «Художественная литература», 1969, стр. 321.

Платонов, Софи, ее муж, доктор отражаются друг в друге, оттеняют в друге врага, и наоборот. Муж Софи — карикатура на Платонова. Сама Софи выглядит довольно едкой пародией на человека, много говорящего о высоких помыслах и идеалах, но не умеющего жить в соответствии с ними. Платонов и Софи, когда-то любившие друг друга, жившие общей надеждой на иную, более осмысленную, подлинную жизнь, встретились через несколько лет и почти не узнали друг друга. Платонов много комикует на свой счет и на счет своего прекраснородного прошлого. А Софи — неизменно серьезна в своем застывшем, законсервировавшемся прекраснородии. Они попытались было воскресить свои прошлые надежды, но все кончилось конфузом.

Художественное исследование темы поднимается на новый уровень. С этой стороны становится понятным обращение к Чехову. Оно едва ли вдохновлено репродуктивными целями, и потому неверно было бы оценивать фильм с позиции верности оригиналу. Оригинал существует здесь не как литературный источник, а скорее как источник исторический, как своеобразный, но несомненный документ истории.

Проза Чехова взята как источник, в котором режиссер нашел необыкновенно разнообразный человеческий материал, позволивший ему углубить тему, рельефнее выделить ее контуры, вернее, осознать острую конфликтность исследуемой духовной ситуации.

Следующая лента, «Пять вечеров», — иное историческое время (конец 50-х годов), другой литературный материал (пьеса А. Володина), а сюжетная коллизия, взятая в отвлеченной форме, — почти слепок с сюжетной коллизии предыдущей картины. Снова встреча через многие годы людей, некогда любивших, надеявшихся.

Режиссер и сценарист с возможной тщательностью воспроизводят сюжетную коллизию популярной в свое время пьесы: моды тех лет, причёски тех лет, машины тех лет, песни, афиши, дорожные знаки тех лет, телевизор КВН с линзой, с оптимистическим спектаклем «Весна в Москве», с душевными дикто-

рами Леонтьевой и Кондратовой, с молодым, обаятельным Ваном Клиберном.

Таким образом, «прикрепленность» пьесы к определенному историческому периоду довольно резко подчеркнута и, видимо, не без художественного умысла, который едва ли можно свести к идее достоверности: раз, мол, пьеса написана в те годы, значит и вещественная, материальная среда снятого сегодня фильма должна им строго соответствовать.

Попробуем уловить художественную двойственность воспроизведенной в фильме конкретной вещественной среды. Но сначала скажем о том, как использована в картине сама пьеса.

Пьеса взята как документ, правдиво отраживший определенные умонастроения в обществе того времени. Умонастроения были связаны с теми переменами, которые происходили в нем на рубеже 50—60-х годов и, в частности, с новой оценкой значения человеческой индивидуальности, с потребностью наполнить некоторые формализовавшиеся к тому времени понятия и представления живым содержанием. Герой пьесы стоит перед необходимостью заново себя проверить и перепроверить на человечность, на самооценку своей личности, заново осознать свое общественное предназначение.

Совершенно очевидно, что пьеса интересует авторов фильма не как самооценное в литературном отношении произведение, а прежде всего именно как знак своего времени.

Но еще менее основательно было бы утверждать, что нас интересует именно то время само по себе, с его собственными проблемами и вопросами. То время присутствует в фильме тоже, но как знак. Это конкретный и легко узнаваемый знак довольно распространенной и типичной ситуации: человек подводит итоги пройденному и пережитому, подводит черту под прошлым и стоит на пороге новых надежд.

Вещественная конкретность здесь как бы скрадывает, маскирует знаковый характер воспроизводимого времени и вместе с тем прямо указывает на дистанцию, которая нас отделяет от того времени. Возникает сложное пси-

хологическое отношение к тому, что мы видим: вроде бы это было совсем недавно, а все-таки это уже — история, это в прошлом. Ощущение временной дистанции в фильме приобретает смысловой характер: именно временная дистанция (такая короткая, но уже непреодолимая) сообщает особую напряженность конфликтной коллизии, исследуемой в фильме.

Вещественная среда, таким образом, не просто документирует прошлое: она символизирует прошлое. Узнаваемое прошлое в «Пяти вечерах» тоже не равно себе — это образ прошлого в более широком смысле: знак прошлого.

В каждом из упоминающихся здесь фильмов Н. Михалкова есть объект, который особенно ярко демонстрирует свою двойственную природу: свою тавтологичность и иносказательность одновременно.

В «Рабе любви» — киноаппарат. В «Неоконченной пьесе для механического пианино» — механическое пианино. Телевизор КВН — с линзой — в «Пяти вечерах». В каждом случае объект — точная конкретная примета времени и метафора реализуемой идеи.

В каждом случае историческое время — реальность и знак.

В каждом случае эмпирический или литературный материал выступает как преломляющая среда для луча авторской идеи.

Так в свое время был использован материал гражданской войны в фильме Г. Панфилова «В огне брода нет». Именно этот материал позволил режиссеру с возможной резкостью выявить контуры волнующей его темы. Самодеятельная художница Таня Теткина соединяет в себе повседневные бытовые заботы и непреходящие нравственные ценности: она пример слитности душевного и духовного, романтической героини и житейской прозы.

В фильме «Начало» героиня как бы раздвоена: героинко-романтический план взят отдельно, а бытовой — отдельно. На этот раз самодеятельный художник (в данном случае актриса) — наш современник. Героиня помещена в бытовую среду сегодняшнего дня и поставлена над ней: живет и играет роль Жан-

ны Д'Арк. Жизнь прозаическая, а роль героическая. И драма в том, что человеку придется разрываться между жизнью и ролью. Оба начала резко поляризованы. И потому резче проступила недостаточность каждого из них.

Следующая картина, «Прошу слова», тесно связана с желанием показать, как героическая роль человека становится его делом, его жизнью. Елизавета Уварова «назначается» на пост председателя горсовета. Пост в данном случае обозначает масштаб общественной практики обыкновенного с виду человека. Сопряжение столь разных жизненных масштабов — общечеловеческой деятельности и его частной жизни — становится драматическим нервом самой картины.

Материал современности, как видим, позволяет Г. Панфилову обнажить внутреннюю противоречивость той концепции целостной личности, которая была выявлена с предельной полнотой в фильме «В огне брода нет» на материале гражданской войны.



Общее правило: фильм про это является еще и фильмом о чем-то ином.

В восприятии произведения разрыв между «этим» и «иным» ощущается по-разному: иногда в большей степени, иногда в меньшей, но не ощущаться совсем он не может. Что же касается создания произведения, то разрыв между материалом и содержанием не просто неизбежен, но и необходим. И каждый раз он будет выражен с неодинаковой степенью остроты. На одном полюсе мы будем иметь цветок, выполненный в камне, на другом — цветок, воспроизведенный на экране в цвете голографическим методом.

Улавливать семантику материала произведения для зрителя так же важно, как для художника — пользоваться материалом семантически.

Теперь мы можем вернуться к началу статьи, к тому «камню», о который спотыкались и зрители, и критики фильма «Калина красная», то есть к «преступному прошлому» Егора Прокудина. Попытаемся раскрыть семантику этого прошлого.

Прежде всего заметно, как глухо, неопределенно, скорее косвенно, чем прямо, говорится именно о преступлении Прокудина и обо всем, что так или иначе было связано с его преступной деятельностью. Многие критики не без основания отмечали театральность воровской «малины», воспронизведенной на экране Шукшиным, то есть на ее условный характер. Между тем последняя кажется достаточно логичной в ряду обозначений рецидивистского прошлого героя.

Егор Прокудин по этой логике — рецидивист вообще. Так же как персонажи воровской «малины» — преступники вообще. Их образы скорее связаны с расхожими представлениями о преступном мире, нежели с реальным миром преступников.

Следовательно, перед нами чрезвычайно опосредованное представление об эмпирическом факте, явления.

Вот еще почему так трудно извлечь из фильма историю о перековавшемся преступнике. А когда ее все-таки извлекают, то она не может не оставить чувства неудовлетворенности. В самом деле, для такого нравственного итога слишком общо и не конкретно рассказано о мотивах и обстоятельствах «выпрямления» характера Егора.

По части конкретности более «предпочтительно» выглядит в фильме именно тюремное прошлое Егора Прокудина. Вспомним кадры, в которых мы видим заключенных, поющих романс на слова Есенина. Это реальные лица, почти типажи, безусловность которых особенно очевидна именно на фоне условности героев, олицетворяющих минувшее время Прокудина.

И тогда основательным становится допущение, что перед нами вовсе не история человека, преодолевающего свое преступное прошлое... Перед нами драма несвободной души — души, рвущейся на волю. От того, что он внутренне не свободен, он не может встретиться глазами с матерью, не может быть до конца счастлив в любви...

Сам Шукшин, не в пример многим своим критикам, говорил, что его «меньше всего интересует уголовная история». Его интересует

история нравственной гибели человека. Прокудин «ушел от корней, ушел от истоков, ушел от матери... И, таким образом, уйдя — предал»¹⁵. Вот это предательство и лежит в основании драматической коллизии «Калины красной».

А почему все-таки «уголовная история»? Преступление в том, что Егор Прокудин ушел от корней, от себя. А то, что он стал уголовником, — лишь крайнее выражение его вины, его предательства. Шукшин называет судьбу Прокудина «обостренным случаем». Уголовная история дана для обострения нравственной ситуации.

Идея праздника души, одолевающая героя, — это идея ее высвобождения из внутренних оков, возвращения к своим корням. Тюрьма — всего лишь внешнее выражение этих оков, реализация метафоры, точно проанализированной самим Шукшиным. И потому она дана в фильме с возможной непосредственностью, а рецидивистское прошлое героя взято как сюжетная мотивировка и потому заключено в условную рамку.

Фильм начинается с того, что герой покидает тюрьму: внешние путы сняты, а впереди драма, связанная с внутренним раскрепощением человека.

То, что идея «Калины красной» должна прочитываться именно так, косвенно подтверждает нереализованный замысел фильма «Я пришел дать вам волю». На идейную связь между этими двумя работами уже не раз указывалось в нашей киноведческой литературе, и здесь нет смысла возвращаться к этому вопросу. Для нашей темы он интересен постольку, поскольку позволяет еще раз подчеркнуть значение закона о семантической нагруженности материала, независимо от того, вымышлен он от начала до конца или зеркально отражен, имеем ли мы дело с таким условным персонажем, как Егор Прокудин, или с таким историческим лицом, как Степан Разин.

Но, уловив общий закон, в силу которого ничто не случайно и все по-своему выразительно — и эпоха, и вещественная среда, и

¹⁵ «Мосфильм VIII». Размышления о фильмах. М., «Искусство», 1980, стр. 230.

пейзаж, и профессия героя, и его должность, и его фамилия, — мы оказываемся перед вопросом о специфических формах проявления этого закона в художественной практике, о функции материала в различных жанровых образованиях, о соотношении материала как выразительного элемента с другими художественными средствами в зависимости от той или иной идейной установки.

Очень хорошо заметно изменение функции материала при переходе от хроникального кино к документальному и затем — к художественному. В этнографической ленте, посвященной быту Ушкульской общины, материал абсолютно совпадает с темой и предметом исследования. В «Соли Сванетии», куда были включены кадры из этнографической картины, материал уже не тождествен теме и идейной установке: он из цели исследования обращается в выразительное средство. Бездорожье в начале ленты и дорога в ее финале — это прежде всего выразительные элементы художественной конструкции, это отражение конфликтной коллизии и возможность ее разрешения.

Подвижность функции материала хорошо можно видеть при сравнении, скажем, документальных картин А. Медведкина и художественных фильмов М. Ромма «Обыкновенный фашизм» и «Мир сегодня» («И все-таки я верю»). В первом случае материал заметно доминирует: он является не только языком сообщения, но и его сопереживанием. Во втором — материалу дано расширительное, иносказательное значение. Вот эта тенденция к большей иносказательности, метафоричности материала и характеризует своеобразие его положения в художественной конструкции.

Впрочем, положение этого выразительного элемента внутри художественной конструкции отличается не только своеобразием, но и огромным разнообразием в зависимости от жанровой структуры.

Использование, скажем, материала войны в таких фильмах, как «Небесный тихоход» и «Жди меня», различается не мерой полноты его выражения на экране, а той ролью, какую он играет в сюжетах обеих картин. В первом

фильме война — декорация, притом условная и потому органичная для водевильной интриги. Во второй военный быт — способ мотивировать и обострить лирическую коллизию.

В иных картинах тот же материал может служить для обострения приключенческой интриги. Или интриги психологической. Или той и другой.

В «Восхождении» война представлена с полнотой и обстоятельностью, превосходящей многое из того, что мы видели на экране, но и здесь не она — конечная цель предпринятого исследования. Война и здесь фигуральна. Она и мотивировка конфликтной коллизии, и возможность указать на ее масштаб, и средство испытания на истинность идей и людей.

Полифункциональность материала в системе «Восхождения» отчасти и объясняет его притчевый характер. Фильм говорит не только о войне, но и о мире, о сегодняшнем мире, о том, чего стоит просто человечность, просто душевность, не освещенная высокой духовностью, высокой идейностью.

Речь в данном случае идет не о более или менее удачном использовании одного и того же выразительного приема, а о его принципиально разном использовании, что подразумевает, помимо субъективных намерений, эстетические закономерности, которые мы и постарались обосновать в настоящих заметках.



Ал. Романов

Вспоминая Константина Симонова...

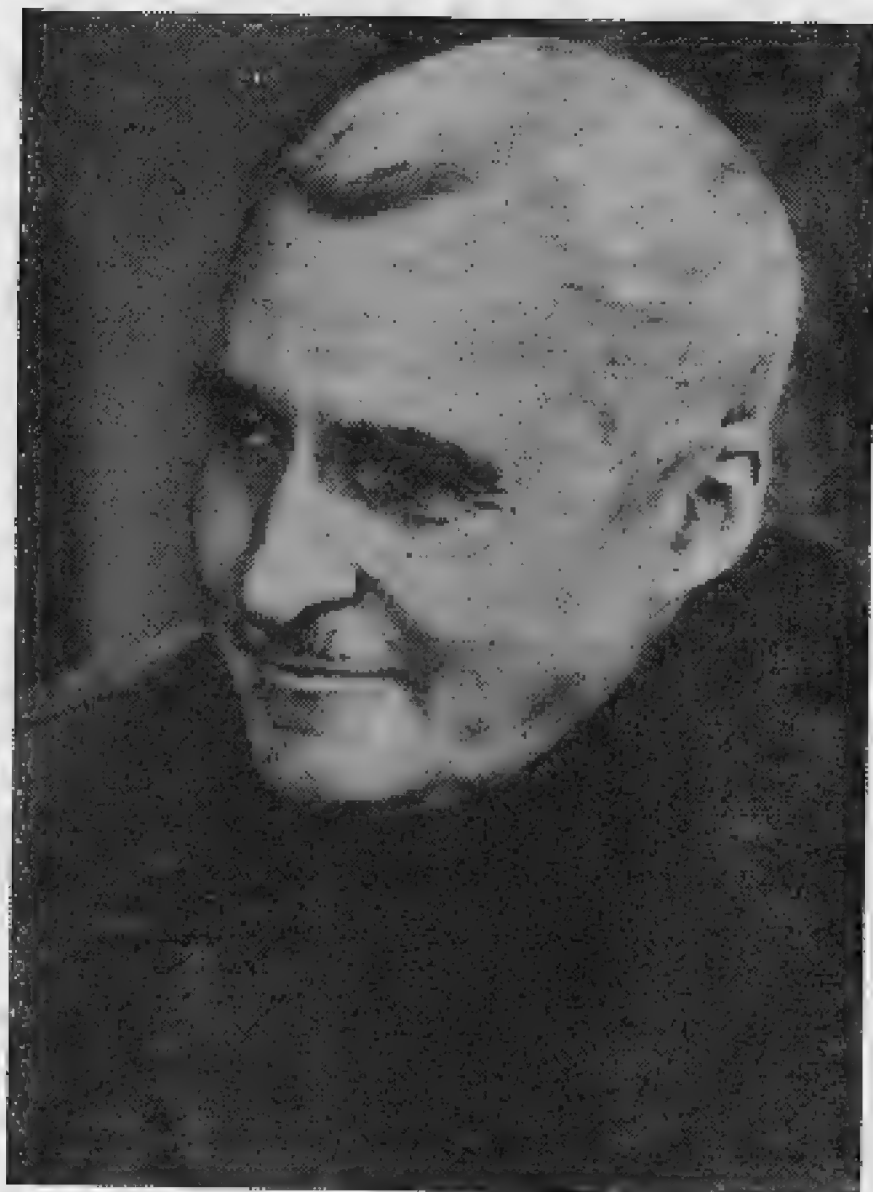
Всякий раз, вспоминая о Константине Михайловиче Симонове, я испытываю странное ощущение, будто мысли мои не об ушедшем, а о живущем человеке. Мне представляется, что он еще где-то здесь, за стеной, и оттуда долетает до меня его спокойный, негромкий, слегка грасирующий голос. Мне нравилось его умение владеть своим голосом, в особенности при чтении стихов или в публичных выступлениях в различных аудиториях.

Знаю, что его нет, но словно бы ощущаю его рукопожатие, его горячую ладонь и холодные пальцы в моей руке, его пыливый, пронизывающий взгляд.

Как много лет прошло, однако, после моей первой встречи с Константином Михайловичем, или просто с Костей Симоновым, как звали его тогда едва ли не все его друзья-правдисты!

●

...Десятитысячный номер «Правды» вышел 24 сентября 1945 года. Столь знаменательное событие в истории нашей партийной печати в тот день отмечала вся страна. Все газеты на



первых страницах опубликовали приветствие Центрального Комитета редакции «Правды» и Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении газеты орденом Ленина за успешную работу по воспитанию трудящихся в духе ленинских идей и выдающиеся заслуги в деле мобилизации советского народа на строительство социалистического общества и защиты Советской Родины.

В «Правде» на первой же странице был опубликован и второй Указ — о награждении орденами и медалями работников ее редакции, издательства и типографии. Среди награжденных орденом Отечественной войны I степени был Константин Михайлович Симонов.

В ту пору Симонов не состоял в штате «Правды», с июля 1941 года до осени 1946 года, он работал военным корреспондентом «Красной звезды». В «Правде» в июле 1942 года, впрочем, была опубликована знаменитая его пьеса «Русские люди», печатались стихи и публицистика.

В «Правдисте» — многотиражной газете коллектива «Правды» — тогда же появились портреты награжденных. Разумеется, тридцатилетний военный журналист Константин Симонов был мало похож на красиво убеленного сединой Константина Михайловича Симонова, каким мы его знали в последние годы. Какой это был тогда стройный, темноволосый, подтянутый офицер...

Конечно же, я знал Симонова и раньше — не столько по его замечательным стихам и поэмам «Ледовое побоище» и «Суворов», которыми в то время зачитывалась наша молодежь, сколько по его пьесам «Парень из нашего города», «Жди меня» и «Русские люди», которые шли едва ли не в каждом театре и уже были перенесены на киноэкран; наконец, по его стихам «Жди меня», «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...», «Майор привез мальчишку на лафете...», которые были у всех на устах. Лично же встретиться и познакомиться с Симоновым мне довелось в незабываемые для правдистов сентябрьские дни сорок пятого года, после митинга, посвященного награждению «Правды».

Позднее мы изредка встречались в Москве, а главное, в Минске, куда в июне 1949 года вместе с А. Твардовским и А. Малышко Симонов приезжал на республиканский съезд писателей Белоруссии. И всегда я искренне радовался каждой такой встрече. Но подлинно товарищеские, дружеские отношения установились у нас в начале шестидесятых годов, когда нас связывала совместная работа в Комитете по кинематографии при Совете Министров СССР, членом коллегии которого он являлся на протяжении ряда лет, и в особенности в последние годы его жизни, когда он с особым вниманием и какой-то личной заинтересованностью относился к «Советской культуре», начавшей выходить с 1 января 1973 года в качестве газеты Центрального Комитета КПСС.

У меня сохранилось около двадцати писем и записок Константина Михайловича. Не думаю, что все они могут быть опубликованы уже сейчас. Однако в большинстве этих писем затрагиваются и вопросы искусства и литературы, которые представляют такой острый интерес, что

должны стать достоянием читателей. Содержание этих писем весьма выукло показывает общественную позицию писателя-коммуниста, вступившего в партию в грозном 1942 году, ясность его мировоззрения, партийную целеустремленность и страстность, его поистине пламенный патриотизм и беззаветную преданность коммунистическому идеалу, в служении которому он видел назначение и цель своей жизни и всего своего творчества.

Адресованные мне письма и записки, каких бы острых тем они ни касались, всегда были неизменно дружескими, а то и просто доверительными. Именно это их качество мне особенно дорого. Здесь я привожу их полный текст, опуская лишь авторские обращения: «дорогой», «уважаемый».

Начало нашей переписке положило письмо, датированное 12 сентября 1962 года, которое Константин Михайлович прислал мне в Сочи, в санаторий. Это было взволнованное письмо, иначе не скажешь. Не берусь судить, во всем ли оно справедливо. Симонов писал о том, что среди авторов и членов коллегии одной из газет, которая, по его словам, «в последнее время... стала вестись в тоне, более приемлемом для нормальной литературной жизни», имеются люди, с которыми ему трудно сотрудничать из-за их попыток «опорочить одного из тех писателей, которые хотя и с нелюбью для себя переоценкой ценностей, но все-таки стремятся разобраться в прошлом».

Помнится, я ответил Константину Михайловичу, что ему не следует столь остро переживать возникшие расхождения и придавать особое значение появившейся в газете статье критика, который тоже стремится «разобраться в прошлом». Если не все формулировки этой статьи приемлемы для тех, о ком он пишет, то ведь и им самим, в свою очередь, следовало бы осторожнее относиться к оценке деятельности некоторых своих собратьев по перу. Нельзя против последствий культа личности бороться приемами литературной критики того времени.

Позднее, при встрече в Москве, Константин Михайлович говорил мне, что его письмо было вызвано «минутой гнева», но что иные критики, как он полагает, плохо знают партийные

документы и, бывает, в своих статьях, не отрешившись от старого, все еще иногда размахивают критической дубинкой вместо того, чтобы изучать, анализировать новые явления в литературе и искусстве, должным образом оценивать то, что действительно хорошо, и то, что никуда не годится.

Мне запомнилась эта наша беседа. В ней, думается, был весь Симонов — открытый, прямой, честный, не терпящий попустительства, внимательный к жизни советский литератор.

Симонов — явление очень широкого диапазона.

Можно и должно писать о нем, как о писателе, создавшем великолепные романы и повести, как о публицисте, чье мастерство запечатлено на страницах ведущих советских газет и журналов во все периоды его жизни, как о поэте, чьи стихи знают и читают наизусть люди всех поколений. Мне Симонов, пожалуй, ближе как кинематографист.

И не только потому, что созданные по его произведениям фильмы начиная с 1942 года властвовали над умами моего поколения. Но и потому также, что такие ленты, как «Парень из нашего города», «Жди меня», «Во имя Родины», «Русский вопрос», «Дни и ночи», «Бесмертный гарнизон», «Нормандия-Неман», «Живые и мертвые», в создании которых он принимал непосредственное и в высшей степени активное участие, стали любимыми кинопроизведениями и для новых поколений советских людей, в том числе и для моих детей и внуков.

С Симоновым-кинематографистом, как уже сказано, мне довелось работать почти целое десятилетие непосредственно в кинопроизводстве, а позднее писать о его творческих поисках в кинодокументалистике, посвященной Великой Отечественной войне, насущным проблемам борьбы прогрессивного человечества за прочный мир на нашей планете.

...В январе 1973 года Симонов первым из известных советских писателей пришел в редакцию новой газеты Центрального Комитета КПСС «Советская культура» и предложил на-

писать о персональной выставке художника Бориса Неменского, открывшейся тогда же в выставочном зале на Кузнецком мосту. Этой выставкой Неменский отмечал свое пятидесятилетие и тридцать лет жизни в искусстве.

Через день или два он принес обещанную статью. Она называлась «Постоянство».

Прочитав эту статью, мы поняли, что она не только о Неменском. Статья посвящалась тому поколению советских художников, которое начало дорогу в искусстве с войны и для которого война «оказалась и первым потрясением души, и первой пробой нравственных сил, и первой пробой сил в искусстве».

Симонов писал:

«Я с каким-то особенным затаенным волнением, имеющим касательство к собственной моей жизни и собственным моим воспоминаниям, заглядываю в старые фронтовые блокноты своих товарищей, в опубликованные или неопубликованные первые их записи оттуда, с войны. С таким же точно чувством я медленно двигался, останавливался; делал шаг и снова останавливался — мимо зарисовок Бориса Неменского времен войны. От зарисовки к зарисовке я как бы шел вслед за ним, тогдашним, молодым девятнадцати-двадцатилетним, по его фронтовым дорогам. Мимо солдат, санитаров, танков, грузовиков, повозок, мимо разоренных войной жилищ, взорванных мостов, мимо развалин сначала наших, а потом немецких городов — шел за ним через увиденную его глазами войну...

Душа художника сама, как опаленная земля: такую он вынес с войны. И не вспоминать войну он не может. Хотя бы потому, что непримиримо относится к возможности возникновения новой войны.

Хотя бы потому, что, как мне кажется, готов умереть ради того, чтобы этой новой войны никогда не было».

И это была правда. И сам Симонов, работал ли он над новым романом или пьесой, киносценарием или фильмом, стихотворением или статьей, ни на минуту не отрешался от мысли о том, что в минувшей войне мы потеряли двадцать миллионов жизней, что победа была завоевана нами дорогой ценой.

«А если добавить, — писал он в статье о Немецком, — что каждый из этих двадцати миллионов был самым дорогим, самым бесценным человеком еще для нескольких самых близких ему людей, то мера памяти о войне в нашем народе еще ощутимее в своей нетленности, в своей горькой прочности. И, наверное, в своей вечности, потому что слова — «вечная слава» говорились над павшими не просто так, не всуе».

...В 1967 был закончен производством и в следующем, 1968 году, вышел на экраны созданный Романом Карменом и Константином Симоновым полнометражный документальный фильм «Гренада, Гренада, Гренада моя...».

Включенные в фильм документальные кадры тридцатилетней давности, снятые на полях гражданской войны в Испании молодыми тогда операторами Р. Карменом и Б. Макасеевым, в сочетании с документальными кинокадрами, снятыми Р. Карменом в последний период франкистской диктатуры, приобрели в этом острополитическом и одновременно поэтическом фильме необычайно яркое и впечатляющее звучание. Фильм с огромным успехом прошел по экранам страны.

Режиссером фильма «Гренада, Гренада, Гренада моя...» был Роман Кармен — всемирно известный советский кинооператор и режиссер. Но в создании картины исключительно важную роль сыграл Константин Михайлович Симонов, в творческом содружестве с режиссером написавший сценарий фильма.

У меня сохранились адресованные лично мне письма Константина Михайловича, которые, думается, дают представление о том, как Симонов и Кармен шли к созданию своего произведения, какими идеями вдохновлялись, какие трудности встречались на пути их фильма к экрану.

Первое письмо Константина Михайловича о задуманной картине я получил в январе 1966 года. Привожу его полностью:

«Роман Лазаревич Кармен обратился ко мне с предложением сотрудничать с ним в создании художественно-публицистического фильма на испанскую тему.

К сожалению, я, по обстоятельствам работы, не смогу быть завтра вместе с ним у вас, поэтому хочу письменно изложить вам некоторые соображения, которыми для меня обусловлено участие в этой работе.

Первое. Я вижу смысл и актуальность этого фильма в том, чтобы, основываясь в значительной своей части на материалах гражданской войны в Испании, он был в то же время шире этой темы. Восстание фашистских генералов в июле 1936 года было началом той огромной и длительной вооруженной борьбы с фашизмом, которая кончилась в Берлине в мае 1945 года, почти через девять лет. Благодаря позиции Англии и Франции, благодаря мюнхенцам фашизму удалось, после жестокой борьбы, одержать победу в Испании, но если говорить о европейском фашизме в целом, то это была все-таки частная победа. А окончательная победа, в масштабах Европы, осталась на стороне антифашистов и, в первую очередь, на нашей стороне. Муссолини и Гитлер, торжествовавшие победу Франко, как свою победу, были уничтожены и морально и физически. В силу сложившихся обстоятельств мы не смогли сделать для Испанской республики все то, что мы хотели бы сделать, но люди, которые были советниками Испанской республиканской армии — Шумилов, Воронов, Батов, Малниковский, Черняховский и многие другие — через несколько лет оказались именно теми людьми, которые принимали капитуляцию Паулюса, брали Кенигсберг, освобождали Прагу, вступали в Берлин.

Все это должно быть сказано в фильме, иначе я не вижу смысла его делать. В нем, несмотря на поражение Испанской республики, должна чувствоваться огромная сила единого антифашистского фронта, огромная сила, сломавшая хребет фашизму после жесточайшей в мировой истории борьбы.

При этом условии некоторые трагические аспекты эпохи 37—38 годов имеют право звучать в таком фильме. В нем должно быть сказано и о судьбах таких героических людей, как Берзин, Кольцов, Антонов-Овсеенко.

Через этот фильм должны также пройти различные участники интернациональных бригад,

не только такие, как Тольятти или Лонго, а и как Ненни и Паччарди. Что касается этих последних, то пусть их славное прошлое в годы гражданской войны в Испании будет звучать как упрек их настоящему. Об этом надо будет сказать и этого нечего бояться.

Вот некоторые из тех мыслей, которые я считаю необходимыми положить в основу фильма. Эти мотивы должны соседствовать в нем с непосредственно испанскими мотивами.

Второе. В связи с моей работой над книгой и работой над фильмом о Москве, я, прикинув сроки, могу согласиться сотрудничать с Карменом, без боязни подвести его, только в том случае, если срок сдачи этого фильма будет установлен не раньше февраля 1967 года. Кстати сказать, если говорить о тридцатилетии со времени испанских событий, то дата февраль 1967-го, на мой взгляд, даже более закономерна, чем дата июль 1966 года. Резоннее связывать тридцатилетие с первыми победами республиканской армии, чем с началом фашистского мятежа.

Третье. Для того, чтобы мне по-настоящему почувствовать атмосферу Испании, а Кармену возобновить ее в своих ощущениях, нам с ним, в ходе работы, весной этого года надо было бы хотя бы на две недели постараться съездить в Испанию. Я буду просить Вас содействовать нам в этом. А кроме того, чтобы такая поездка оказалась возможной, в том случае, если мы будем работать над фильмом, попрошу Вас дать указание, чтобы ни в Комитете, ни на студии до нашего возвращения из Испании не давалось никакой информации в печать о том, что мы работаем над этим фильмом.

Четвертое. Характер и объем работы над таким фильмом, как он мне видится, дают основания приравнять его к художественным фильмам как в отношении производственных возможностей, так и в смысле материальных вопросов и вопросов проката.

С товарищеским приветом

уважающий Вас Константин Симонов».

Предложение, исходившее от Р. Кармена и К. Симонова, нам в Кинокомитете показалось заманчивым, а условия, которые Константином

Михайловичем выдвигались в этом личном письме ко мне, приемлемыми. Помнится, что в моем ответном письме Симонову, как и в состоявшейся тогда же длительной беседе с Карменом, я решительно поддержал высказанные ими мысли о том, что в фильме на испанскую тему должны присутствовать значительные и смелые исторические и политические обобщения.

Меня лично в особенности привлекало то, что сценарист и режиссер, используя жанр исторической хроники, могут в этом фильме ощутимо показать историческую обреченность фашизма, несмотря на его испанскую победу, показать становление сил социализма — в масштабе не только СССР, но и Европы в целом, которые уже тогда делали обреченность фашизма ощутимой и зримой. Что касается деталей сценария и фильма, то это уже было делом сценариста и режиссера. По деталям, я полагал, мог состояться особый разговор, когда детали начнут вырисовываться.

Что касается сроков, о которых писал Симонов и говорил Кармен, то мне, понятно, хотелось, чтобы фильм был закончен производством пораньше, чтобы предлагаемые ими сроки были сокращены на один-два месяца.

После того как создание фильма было включено в план киностудии, мы начали искать возможности поездки Кармена и Симонова в Испанию, тогда — враждебное франкистское государство, с которым у нас не было официальных отношений. Возможности эти оказались весьма ограниченными: или Международный кинофестиваль в Сан-Себастьяне, или туризм. Пришлось учитывать обе эти возможности.

В связи с трудностями оформления поездки в начале мая 1966 года я получил от Константина Михайловича еще одно письмо:

«Благодарю Вас за то, что Вы выполнили мою просьбу и в порядке страховки моей поездки в Испанию включили меня в состав делегации в Сан-Себастьян.

Но, видимо, мне туда не удастся поехать. Союз Обществ Дружбы перенес нашу туристскую спецпоездку на начало июня, и заявляет, что она твердо будет.

Два раза в разные сроки ехать в Испанию

мне тяжеловато и физически и из-за моих литературных дел. А если выбирать одно из двух, то для пользы дела — для фильма, очевидно, лучше все же поехать в туристский тур, включающий в себя ряд важных для меня в связи с работой над фильмом мест.

Простите за некоторую невольную внесленную мною в дело путаницу.

Уважающий Вас Константин Симонов».

Работа над фильмом «Гренада, Гренада, Гренада моя...» была не из легких. В особенности трудным был период предварительного накопления архивного киноматериала и создания сценарной основы картины. Не все товарищи и, прежде всего, руководители Главного управления научно-популярной и хроникально-документальной кинематографии Кинокомитета и Центральной студии документальных фильмов хорошо представляли ее направленность и сложность, да и не все в полной мере разделяли замысел ее авторов. К тому же и организация производственного процесса в студии не сразу была должным образом отлажена.

Все эти обстоятельства, как и затянувшееся решение вопроса о поездке авторов будущего фильма в Испанию, порождали разного рода предложения, противоречивые и не очень ясные, что отнюдь не способствовало успеху дела. Думаю, что только этими обстоятельствами и было вызвано новое письмо Константина Михайловича, которое я получил в начале июля 1966 года. Привожу и его полностью:

«Я узнал от Р. Л. Кармена, что в приказе Комитета о запуске фильма «Испания» указаны как дополнительные соавторы фильма Рафаэль Альберти и Мария Тереза Леон.

Я охотно могу себе представить этих прекрасных писателей в качестве консультантов того фильма, который мы делаем с Р. Л. Карменом, но никак не представляю себе их в роли своих соавторов по сценарию и дикторскому тексту.

Фильм — о чем свидетельствует заявка на него — задуман как лирический диалог двух советских людей — Кармена, участвовавшего в Испанской войне, и меня — человека, который не был в Испании, хотя мечтал воевать там с фашизмом.

Никакой третий человек в этом диалоге и в этом построении фильма участвовать не может, ибо тогда разрушится весь его замысел.

Очевидно, причиной такого приказа была какая-то неясность во взаимоотношениях с Р. Альберти и М. Т. Леон, возникшая или у Комитета или у Р. Л. Кармена на каком-то предварительном этапе, до начала каких-либо переговоров со мной.

В сложившихся обстоятельствах я смогу продолжать работу над фильмом только после того, как испанские друзья согласуют этот вопрос с Р. Альберти и М. Т. Леон, и те сообщат нам о своем согласии или несогласии выступить в роли консультантов нашего советского фильма, в сроки, запланированные для его производства.

Если же Р. Л. Альберти и М. Т. Леон видят себя не консультантами, а авторами фильма об Испании, то, надо полагать, речь пойдет о совсем другом фильме, с другим замыслом и художественным решением, соответствующим их творческой индивидуальности и их жизненному опыту. В этом случае я, разумеется, не стану возражать против того, чтобы дело перешло в их добрые и талантливые руки. И если им при этом пригодится что-то из моих первоначальных замыслов, — я буду только бескорыстно рад этому.

Я не хочу быть без вины виноватым и портить дружеские отношения с двумя прекрасными художниками из-за каких-то неясностей, возникших некогда без какого-либо моего участия.

Работа над фильмом «Нормандия-Неман» раз и навсегда научила меня, что в таких делах должна быть железная ясность с самого начала, с первого дня...

Глубоко уважающий Вас

Константин Симонов».

Такая «железная ясность» была внесена немедленно, и работа над фильмом продолжалась более успешно, в особенности, после осуществления авторами фильма удачной «туристической» поездки в Испанию. В середине 1967 года они показали Кинокомитету первый вариант картины, который оказался, в сущности, и ее последним вариантом. Фильм был тиражиро-

ван и с огромным успехом прошел по экранам страны. Большой интерес к нему проявили кинопрокатные организации и фирмы во всех социалистических и во многих капиталистических странах. Встал вопрос о дубляже фильма на языки народов СССР и европейские языки. В приводимом ниже письме Константина Михайловича, полученном мною в мае 1968 года, речь идет о переводе фильма на французский язык в связи с его показом на экранах Парижа.

«Прошу Вас помочь в вопросе о дубляже фильма «Гренада, Гренада, Гренада моя...» на французский язык — во Франции, при участии Р. Л. Кармена.

Как Вы помните, когда мы были у Вас с Карменом, Вы горячо поддержали идею сдублировать фильм во Франции, как единственно реальный путь к тому, чтобы дубляж был высокого качества и фильм мог иметь действительный успех за рубежом.

Основываясь на предварительной договоренности с Вами, мы с Карменом пошли к товарищу Давыдову (в то время руководитель «Союзэкспортфильма». — А. Р.), который сначала нам заявил, что дублировать во Франции невозможно, потому что на это нет денег, но потом, при нас же выяснил, что деньги на это имеются, и дал согласие на дубляж во Франции.

Однако через несколько дней после этого он заявил, что дубляж во Франции не может быть осуществлен ранее, чем через два с половиной месяца. Не думаю, что это соответствует действительности.

Через некоторое время после этого Давыдов заявил, что он якобы согласовал это с Вами лично, во что я, разумеется, не верю, помня наш разговор с Вами.

Я считаю, что через месяц или через два месяца, но дубляж картины надо проводить только во Франции, если думать о его действительном успехе.

Тот перевод, который был сделан здесь, мы проконсультировали с приехавшим сюда участником испанской войны Жоржем Сориа, и он сказал нам, что перевод чудовищно плох. Я, будучи его старым другом, попросил переве-

сти дикторский текст самому, на что он согласился и сейчас переводит его, вернувшись во Францию.

Очень прошу Вас помочь прескратить ту волокиту, которую в очередной — уже не первый раз на моей памяти — устраивает товарищ Давыдов, и дать ему указание провести дубляж фильма во Франции.

Пишу это Вам от нашего общего имени с Карменом.

Жму Вашу руку.

Уважающий Вас Константин Симонов».

...В письмах Константина Михайловича, связанных с фильмом «Гренада, Гренада, Гренада моя...», как и во многих других его деловых письмах, полученных лично мною, я открыл и еще одно его качество — партийную требовательность к себе и к другим, в том числе и к своим давним друзьям.

Помню, очень не ладилась у прекрасного режиссера А. Столпера, поставившего не один удачный фильм по произведениям Константина Михайловича, картина «Возмездие» по мотивам романа «Солдатами не рождаются». Как-то после очередной размолвки с режиссером, происшедшей в присутствии автора романа, я «в сердцах» спросил у Симонова, почему он свои претензии Столперу и свои пожелания адресует лично мне, а не Кинокомитету. Он посмотрел на меня удивленно и как-то очень прочувствованно (отчего я тотчас устыдился своего вопроса):

— Во всяком случае не потому, что знаю вас не один год и чувствую ваше дружеское ко мне расположение. Конечно, любой вопрос у нас решает Комитет. Но вас партия поставила во главе Комитета. Вот я и пишу вам лично, чтобы вы, именно вы, опираясь на совет друга, подсказали Комитету правильное решение...

●

...В 1975 году Центральная орден Ленина и ордена Красного Знамени студия документальных фильмов выпустила на экраны созданный по сценарию Константина Симонова фильм «Шел солдат...», названный им кинопоэмой. Это было истинно новаторское для нашей кинодокументалистики произведение, о создании которого Симонов мечтал много лет.

У меня хранится письмо Константина Михайловича от 3 августа 1969 года, которое свидетельствует о том, что мысль о создании «фильмов-интервью» или «документальной кинолетописи» возникла у него задолго до того, как он начал работать над картиной «Шел солдат...».

«Хотел бы, — писал он, — сказать несколько слов по вопросу, который я ставил перед Вами, — о создании фильмов-интервью «По страницам истории нашего общества».

Надо решить, когда мы это обсудим?

И, может быть, сделать это совместно с Союзом кинематографистов?

К. Симонов.

В блестящей статье «Новые грани мастерства», опубликованной в газете «Советская культура» 18 июня 1974 года, он изложил этот свой замысел со всей необходимой убедительностью.

«Мне уже не раз, — говорилось в этой статье, — приходилось и говорить, и писать письма в соответствующие организации, и статьи с призывами обратить самое серьезное внимание на необходимость создания киноинтервью, или, скажем по-русски, кинобесед с различными замечательными людьми нашего времени. Мы долго не брались за это дело, и, пока не брались, а потом, пока раскачивались, многое оказалось уже упущенным.

Есть в кинематографическом производстве такая, носящая печальный, даже драматический оттенок формулировка: «уходящая натура». Так вот, надо помнить, что это относится и к людям: все мы, живущие на земле, в конце концов так или иначе «уходящая натура». Человека можно не успеть снять, не успеть расспросить его перед кинокамерой ни об огромных исторических событиях, в которых он принимал участие, ни о его роли в этих событиях. И очень горько, когда так происходит».

И вот фильм «Шел солдат...». Он начинался волнующей переключкой сорока кавалеров ордена Славы всех трех степеней. Одно за другим возникали на экране их лица: какие они есть сейчас, через тридцать лет после великой Победы, и такие, какими они были в дни, когда до последнего залпа было еще далеко. Рядом, в одном строю с ними, стояли и те, кому

не довелось услышать тишину, наступившую после того, как над рейхстагом взвилось Красное победное знамя. Только в маленьком Белозерске на Вологодчине, о котором упоминается в фильме, на памятнике высечены 886 имен тех, кто погиб в боях за свободу и честь своего народа. А в степном селе Ключи на Алтае, расположенном в пяти тысячах километров от Берлина, в «Парке скорби» высажена 451 березка и под каждой поставлен памятный камень в честь тех, кто ушел отсюда на фронт и не вернулся. Стена в Волгограде и стена в Новосибирске, могила Неизвестного солдата в Москве и памятники, памятники — одному, двум, шестидесяти, восьмидесяти девяти, ста пятидесяти пяти воинам, погибшим, но не отступившим ни на шаг в кровавых битвах с фашистскими захватчиками...

В фильме «Шел солдат...» К. Симонову с особой впечатляющей силой удалось показать, как в жесточайших условиях военных действий наши солдаты обращали к партии свои мысли и чувства, ей доверяли беспредельно и только в ней видели источник общего мужества, самоотверженности, боевого вдохновения. До глубины души доходят простые и искренние рассказы фронтовиков о том, как проходил прием в партию на фронте — приобщение воинов к великому ленинскому братству коммунистов.

Это был первый фильм из задуманной серии... Впрочем, в применении к этому фильму слово «первый» звучит лишь условно. Дело в том, что много раньше, в содружестве с кинорежиссером Василием Ордынским и писателем Евгением Воробьевым, Симоновым уже был сделан не совсем обычный полнометражный публицистический фильм о битве за Москву и предшествовавших ей событиях, в котором хроника военного времени сочеталась с новейшими интервью. Этот фильм назывался «Если дорог тебе твой дом», и его зрители могли увидеть, как перед объективом киноаппарата вспоминают о драматических событиях той осени и зимы под Москвой Маршалы Советского Союза Г. Жуков, И. Конев, К. Рокоссовский. В течение только первого года демонстрации этот фильм собрал около двадцати миллионов

зрителей, подтвердив, что мысль о создании «фильмов-интервью» была правильной и она должна быть воплощена не в одном, а во множестве подобных кинопроизведений.

Мне думается, однако, что новаторский характер фильма «Шел солдат...», как и фильма «Если дорог тебе твой дом», состоит не в том, что они могут рассматриваться и как кинохроника и как кинодокумент. Это не хроникально-документальные ленты в обычном, общепринятом смысле этого понятия. Они — продукт самобытного писательского творчества, стремления их авторов, опираясь на кинодокумент, средствами художественной кинематографии и литературы заявить о своем политическом и нравственном отношении к событиям военного времени, главным действующим лицом которых был советский человек — солдат Советской Армии, показать не хронологию жестоких битв, а внутренний мир — чувства, переживания, настроения творцов победы, их неодолимую духовную силу.

Несомненно, этими же достоинствами, хотя и в ином качестве, обладает и созданное К. Симоновым в 1969 году на киностудии «Центрнаучфильм» экспериментальное летописное киноинтервью: «Маршал Советского Союза Г. Жуков рассказывает о битве под Москвой».

В этой картине поражает, прежде всего, огромная собранность и глубокое внутреннее чувство ответственности, с которым маршал Жуков давал это интервью. Поражаешься тому, как образно и точно рассказывает он о советском человеке на войне, о его характере, доблести и самоотверженности, о могуществе коммунистических идей, обогативших сознание, закаливших сердца миллионов и ставших их материальной силой.

Мысль о кинематографической записи устных рассказов бесед с видными советскими политическими деятелями, прославленными, выдающимися деятелями искусства и литературы не оставляла Симонова все послевоенные годы и остро волновала его как писателя и кинематографиста.

В адресованном мне в июле 1971 года личном письме по поводу возможного его участия

в создании фильма, посвященного 30-летию Великой Отечественной войны, он писал, в частности, что «готов был бы в той или иной форме принять участие в фильмах-интервью с участниками Великой Отечественной войны, то есть заняться тем делом, которое меня давно волнует и которое, как мне кажется, нам нужно двинуть вперед совсем в других масштабах, чем это пока делается».

Симонов считал, что если не взяться за это дело немедленно, то «потом будет поздно».

В большой статье «История одного интервью», опубликованной в «Советской культуре» 5 мая 1978 года, он с огромной силой убежденности, основываясь на уже имеющемся творческом опыте нашего кино и личном опыте, обобщил это свое стремление к увековечению средствами киноискусства духовного облика и свершений замечательных людей — строителей и защитников Страны Советов.



...К январю 1966 года я отношу наш большой разговор с Константином Михайловичем о возможности экранизации знаменитой повести Всеволода Иванова «Бронепоезд № 14-69». Поводом для такого разговора послужило адресованное мне тогда письмо Константина Михайловича. Считаю возможным привести его здесь с небольшими, не имеющими общественного значения, сокращениями:

«Около двух месяцев назад состоялось совместное заседание секретариатов Союзов писателей СССР, РСФСР и Московского отделения, на котором, среди других вопросов, стоял вопрос о литературном наследстве Всеволода Иванова.

По решению всех трех секретариатов мне было поручено разобраться с судьбой экранизации «Бронепоезда». Я принял это поручение, считая, что в данном случае я могу оказаться полезнее других, как член Комитета по кинематографии. В качестве такового хотел бы изложить Вам некоторые соображения:

1. В принципе мне кажется несомненным, что экранизация классической вещи советской литературы, такой, как «Бронепоезд» Всеволода Иванова, к пятидесятилетию Советской власти была бы уместной и желательной.

2. Думаю, что «Бронепоезд», помимо его общей и литературной ценности, представляет для нас и сейчас дополнительную актуальную ценность, как произведение о коренных людях того края, который был, есть и будет «нашенским», как выразился о Владивостоке Ленин.

3. Думаю, что сам материал Дальнего Востока, который уже много лет почти не фигурировал в сколько-нибудь значительных наших фильмах, будет выигрышным с изобразительной точки зрения и дополнительно привлечет внимание зрителей к этому краю. А это для нас сейчас важно.

4. Что может служить основой для создания такого фильма? Существует пьеса, которую делал Всеволод Иванов по своей повести для МХАТа. Существует, уже после смерти писателя опубликованный в алмаатинском журнале «Простор», литературный сценарий, вернее — киноповесть. Я читал и то, и другое, и третье, и думаю, что в основу работы над окончательным вариантом профессионального литературного сценария, по которому вполне реально может быть создан режиссерский сценарий, а потом и фильм, может быть положена киноповесть Всеволода Иванова.

В ней много достоинств, в ней поэзия, великолепный язык, резкие, крупно обрисованные характеры. В то же время она длинна, кое-где рыхла сюжетно и написана без достаточного представления о той специфике кино, которая — хотим или не хотим мы, писатели, об этом помнить — все-таки существует.

При работе над окончательным вариантом профессионального режиссерского сценария могут быть, как мне кажется, привлечены некоторые моменты, мотивы, непосредственно из повести Вс. Иванова и из его пьесы.

5. Работу над окончательным вариантом литературного сценария, на мой взгляд, в данном случае, может и должен делать непосредственно режиссер, который будет ставить фильм, и это, быть может, было бы самое лучшее, или режиссер вместе с профессиональным сценаристом.

6. Для того чтобы при этом не были ущемлены моральные права покойного писателя, на титрах можно было бы поставить:

«Вс. Иванов. «Бронепоезд № 14-69». Сценарий и постановка такого-то или таких-то». (Кстати сказать, именно такую формулировку титров по собственной инициативе предложил А. Б. Столпер, когда ставил «Живые и мертвые».)

7. Я думаю, что авторские права наследников Вс. Иванова, связанные с его киноповестью, могут быть соответствующим образом учтены при любых титрах.

8. Я знаю, что у вопроса о постановке фильма по киноповести Вс. Иванова есть уже довольно сложная предыстория. Но мне кажется, что в данном случае я предлагаю вариант, который может устроить и будущих создателей фильма, и вдову покойного писателя Т. В. Иванову.

Уважающий Вас

Константин Симонов».

В состоявшемся у нас разговоре, помнится, я сказал Константину Михайловичу, что всегда поддерживал и поддерживаю предложение об экранизации повести Всеволода Иванова и что я в свое время говорил об этом и вдове писателя — Т. В. Ивановой. «Мосфильм», как мне было известно, за два или три года до этого нашего разговора начинал работу над экранизацией: был режиссер, создавался сценарий, но вскоре работа была прекращена, так как наследники писателя категорически возражали как раз против такого подхода к созданию сценария, о котором на этот раз писал Константин Михайлович.

Помню, мы тем не менее условились, что на «Мосфильме» будет заново начата работа над задуманной экранизацией и, прежде всего, будет подготовлен оригинальный сценарий, который позволил бы должным образом передать и содержание, и самый дух повести.

Насколько мне было известно, осуществить постановку «Бронепоезда» студии тогда так и не удалось, но не по ее вине.

●

В августе 1971 года Константин Михайлович подарил мне только что вышедшую из печати в издательстве «Современник» книгу стихов «Вьетнам, зима семидесятого...». Он подарил ее «на добрую память» о нем — и это дру-

жеское посвящение, написанное на титуле книги, глубоко волнует даже через годы.

Для человека, пережившего ужасы минувшей войны, зримой и осязаемой представляется вошедшая в каждую поэтическую строчку этой книги, словно приговор истории, неистребимая ненависть советского поэта-коммуниста к захватчикам, как близкими и понятными делаются его восторг и преклонение перед героизмом простых людей свободолюбивой страны, подвергшейся нападению лишенных совести и чести заокеанских палачей, горячая авторская солидарность с жертвами агрессии.

Воспоминания о нападении гитлеровцев на нашу страну спрессованы в книге в форме прямых сопоставлений со страшной действительностью Вьетнама тех дней. В сознании поэта постоянно возникают строчки о пережитом в годы второй мировой войны. «Под бомбами, на поле рисовом, Лежу, опять двадцатилетний, Как в сорок первом под Борисовом, На той, считавшейся последней». И такая параллель естественна, ибо для нас —

Чужого горя не бывает.
Кто это подтвердить бонся, —
Наверно, или убивает,
Или готовится в убийцы...

Примерно через год по книге стихов, едва ли не впервые в практике кинопроизводства, Симонов создал фильм «Чужого горя не бывает...».

Посмотрев этот фильм, я написал Константину Михайловичу о том поистине потрясающем впечатлении, какое оставляет его работа.

Да, это был не просто отличный политический фильм, это была исповедь коммуниста, который не может молчать, исповедь, идущая из душевных глубин. В письме моем я высказал убеждение, что эта картина будет принята зрителями наилучшим образом.

На следующий же день я получил от Константина Михайловича такое письмо:

«Тронут Вашим письмом. Рад, что Вам по душе эта картина. Тем более рад, что Вы сочувственно, с самого начала, отнеслись к ее замыслу и помогли его осуществлению. Я это хорошо помню, как и многое другое, доброе, связанное у меня в памяти с Вами.

Крепко жму Вашу руку.

Ваш Константин Симонов».

И вот теперь, по прошествии многих лет я счастлив тем, что мое суждение о фильме «Чужого горя не бывает...» не разошлось с широчайшим отзвуком, который он вызвал у миллионов советских и зарубежных зрителей. Это была в подлинном смысле слова боевая писательская публицистика, которая, как известно, проявляется в любых жанрах литературы и в любых формах искусства.

Думается, что опыт создания такого рода фильмов как раз и натолкнул Константина Михайловича на размышления о значении писательской публицистики в кино, на радио и телевидении, которые он изложил позднее — в статье «Новые грани мастерства», опубликованной в газете «Советская культура».

«Уже сегодня, — писал он там, — в сознании и в быту людей нашей страны теле-, кино- и радиопублицистика это по меньшей мере половина всей публицистики. Но в нашем собственном писательском сознании это все еще, к сожалению, не так. И наше мышление в этом вопросе надо привести в соответствие с реальностью. Литература и кино, телевидение, радио ныне не только не могут существовать друг без друга, они практически уже так тесно взаимодействуют, что все больше представляют собой систему взаимосвязанных сосудов».

В этой же статье, вопреки существующим в писательской среде предубеждениям, он писал, что в документальном кино писателю надо начинать работать — «с самого начала» — в теснейшем контакте с режиссером и оператором. Нужно, писал он, ездить, видеть людей, о которых пойдет речь; нужно писать так называемый литературный текст не до работы и не потом, после работы, а в ходе этой работы. Он был убежден, что писателю надо идти от съемки к съемке, от монтажа к монтажу — именно такой ход работы, по его убеждению и опыту, наиболее плодотворен. Документальные фильмы и телевизионные передачи делает коллектив, и писатель должен быть внутри, а не вне коллектива.



...Константин Михайлович с исключительной пунктуальностью относился к обязанностям

члена Кинокомитета СССР. Постоянно, несмотря на огромную занятость общественными и творческими делами, бывал на его заседаниях, участвовал в обсуждении текущих вопросов, присутствовал на просмотрах новых кинофильмов. Нередко писал о тех картинах, содержание которых отвечало его литературным и гражданским интересам. Таким фильмом, в частности, был «Белорусский вокзал».

С просмотром этого фильма связана такая наша переписка.

Первая его записка гласила:

«Правда» предложила мне написать о фильме «Белорусский вокзал» для одного из ближайших номеров.

В связи с этим, зная, что я буду сегодня здесь (в Кинокомитете. — А. Р.), мне звонили из «Правды» и просили — нельзя ли сегодня, на 9 вечера, получить фильм для редакции «Правда», — там мог бы его посмотреть и главный редактор, и отдел искусств, а вместе с ними и автор будущей статьи. Можно ли это сделать? Ваш К. Симонов».

К сожалению, в те дни в Кинокомитете имелась единственная копия только что изготовленного фильма. Я сообщил об этом Константину Михайловичу. И тотчас получил вторую его записку:

«Раз невозможно — значит невозможно. Речь не только обо мне. Там в «Правде» хотел посмотреть ряд людей. А я посмотрю 10-го в Центральном Доме литераторов — куда вы его нам дали, и сразу же напишу о нем. Ваш К. Симонов».

О пунктуальности, высокой дисциплинированности Константина Михайловича можно было бы рассказать многое.

Время от времени я получал от него и такие записки: «Нет ли у Вас желания меня увидеть? Ваш К. Симонов».

«Могу ли я, когда освобожусь, позвонить Вам насчет свидания? Уважающий Вас К. Симонов».

«Я здесь (то есть в Кинокомитете — А. Р.), но если сейчас неудобно, могу заскочить, скажем, через час или через полчаса. Ваш К. Симонов».

Или еще такая записка, полученная в апреле

1973 года в ответ на приглашение побывать в редакции и познакомиться с тематическим планом газеты «Советская культура»:

«Приехав — болел, встал только нынче, накануне отъезда (в Париж — А. Р.) звонил Вам вечером домой, но не застал. Буду во Франции до конца мая. Вернувшись, буду к Вашим услугам! Ваш К. Симонов».

В конце ноября 1975 года советская общественность широко отмечала 60-летие Константина Михайловича. Были статьи в газетах и журналах. Была телевизионная передача — встреча с миллионами почитателей таланта крупнейшего советского писателя, поэта, публициста.

Тогда же в одном из номеров «Советской культуры», под рубрикой «Люди искусства», появился литературный портрет Константина Симонова. Очерк этот назывался «В памяти и сердце».

Константин Михайлович позвонил мне утром в день выхода газеты, поблагодарил за публикацию и шутливо заметил:

— Очерк Гринберг начинается словом «неожиданность»... Так вот, хочу сказать, что для меня несколько неожиданным оказался самый заголовок. Зачем же делить «память» и «сердце»? Они же неразделимы... Неразделимы!.. Исписав на эту тему горы бумаги и, видимо, теперь уже навечно, как это говорится в вашем очерке, «избрав своим героем человека, навсегда связавшего себя с армией», я ручаюсь, что это так...

— А ваша лирика? — неосторожно спросил я.

— Что ж лирика... И в лирике моей эти слова соединены навечно. Как и еще два слова: родина и жизнь...

Я не стал спорить, ибо лучше не скажешь...

Родина и жизнь — им служил, их любил, их воспевал всю свою жизнь вдохновенный художник — писатель, поэт, кинематографист, Герой Социалистического Труда Константин Симонов.



К 60-летию С. Ф. Бондарчука

Поэзия правды

Художник всегда «раздает себя» своим героям, на себе и собой проверяя их жизненность. Это было естественно для Сергея Бондарчука, пришедшего в кинематограф сразу после войны, — строго и сдержанно сыграть роль политического наставника «Молодой гвардии» коммуниста Валько, а первую режиссерскую работу посвятить Андрею Соколову.

Решение темы человеческого мужества и стойкости в обоих случаях отвечало сокровенным свойствам личности, склонностям, таланту художника, который незадолго до того был солдатом.

Жизненный опыт и склад характера Бондарчука предопределили его отношение к принципам и критериям экранного изображения жизни. Бондарчук и его герои хорошо понимают, не распространяясь об этом, что «наш возвышающий обман» нужен тем, кто страдает комплексом неполноценности или социальным инфантилизмом: ложь утешает немощных духом и беспомощных в делах, согревает душу легковерным, расцветивает их нравственно скудную жизнь нестойкими блестками трусливой фантазии. Настоящим людям нужна правда — как неременное условие успеха в борьбе и работе, естественного ощущения реальной жизни и своего места в ней, своих задач и обязанностей.

Эстетические категории правдивости искусства превращаются в художественном творчестве Бондарчука в категории этические, об-



разующие нравственное отношение к искусству и к жизни.

Пронизанное токами истинной народности искусство Бондарчука наполнено размышлением, страстью узнавания и анализа. Как актер и режиссер он умеет быть убеждающе конкретным, бытово достоверным. Но быт в его фильмах и ролях осмысливается как моменты бытия. К пониманию диалектических взаимосвязей индивидуального и общего, сиюминутного и вечного устремлен не только сам художник, устремлены его герои. Даже если это шукшинский Лопухин: не ахти как грамотен, о диалектике, очевидно, имеет весьма приблизительное представление, однако же напряженно думает — о масштабах и ходе войны, о смысле жизни, о предназначении человека и о том, как лучше приспособить к делу противотанковое ружье, чтобы не только по танкам, а при необходимости и по самолетам бить. Действие и размышление в жизни героев Бондарчука соединены безраздельно. От этого действие становится одухотворенным, мысль — действенной.

Бондарчук обогащает своими фильмами и ролями историческое мышление зрителя. В ки-

поэпнее «Война и мир» он не осовременивает Толстого, но читает его по-современному. С глубоким ощущением духовных и эмоциональных потребностей нынешнего человека. Осознанно идя навстречу его стремлениям осмысливать судьбу народную, судьбу человеческую в контексте истории. Помогая включить вековой опыт народной жизни в современное осознание проблем войны и мира, в воспитание и самовоспитание патриотизма, гражданских чувств долга и чести.

С юбилеями часто ассоциируется подведение итогов. В 60-летие Сергея Федоровича Бондарчука и мысли такой не возникает: какие же итоги, когда юбиляр — весь в движении, в поиске. Все сделанное им в искусстве, а сделано много, позволяет надеяться, что и новая его работа — о нашей революции, о Джоне Риде — станет новым успехом художника.

Александр Караганов

Масштабность

Кинопробы на роль Коростылева для нашего первого с Игорем Таланкиным полнометражного фильма «Сережа» по повести Веры Пановой худсовет не утвердил, настоятельно рекомендовав пригласить на эту роль Сергея Бондарчука.

Народный артист СССР, лауреат Государственной премии, один из популярнейших наших актеров, крупный режиссер... А мы — дебютанты, только что закончили Высшие режиссерские курсы. Захочет ли он нас выслушать для начала? Без особых надежд мы повезли сценарий Бондарчуку, почти уверенные в том, что он откажется сниматься. Однако сценарий он прочитал прямо при нас — пока мы пили чай — и ... согласился.

Поначалу мы поехали снимать без Бондарчука — он задержался на две недели, а в его отсутствие надо было отснять «детские» сцены.

В тот год в Краснодаре стояла на редкость холодная осень. И это сразу же поставило нас

в очень тяжелое положение: не успевали снять натуру... По сценарию у нас дети должны бегать босиком по зеленой траве, а холод такой, что даже подумать об этом зябко. Но все же как-то выкручивались — работали. И в довершение всех бед вдруг пришла телеграмма от Бондарчука с отказом сниматься, поскольку именно тогда Сергей Федорович приступил к работе над сценарием «Тарас Бульба» по гоголевской повести. Надо представить себе наше состояние. Молодые режиссеры. Первая работа. Если бы фильм «законсервировали» на год, это было бы для нас равносильно закрытию — дети за такой срок меняются настолько, что все пришлось бы снимать заново. И плюс ко всему — отказ исполнителя главной роли. Полный крах!

Только директор картины Виктор Циргиладзе оставался спокоен. «Волноваться из-за того, что от вас не зависит — пустая трата времени, — заявил он. — Снимайте пока то, что в ваших возможностях». Нам ничего не оставалось делать, как последовать этому совету. И совет, к счастью, оказался пророческим: изменились обстоятельства, и Бондарчук приехал на съемки.

Мы с Таланкиным тщательно разработали режиссерский сценарий: эпизоды были зарисованы буквально по кадрикам. Мы точно знали, кто куда должен пойти, как повернуться, в какую сторону посмотреть, когда улыбнуться, когда вздохнуть. И пока мы работали с детьми, все шло отлично. Но стоило начать работу с актерами, как все рушилось. Бондарчук вел свою роль, совершенно не принимая во внимание скрупулезность наших режиссерских разработок: он смеялся там, где Коростылев должен был вздохнуть; отворачивался от камеры в эпизоде, где был запланирован честный коростылевский взгляд, и так далее.

Часто после съемок мы сетовали — зачем взяли такого именитого художника: нам казалось, что он попросту портит картину! Был бы кто-нибудь рангом ниже — слушал бы нас, сидел и ходил так, как у нас нарисовано...

Расскажу, как мы снимали, например, одну из самых любимых нами сцен фильма.

Коростылев обещал Сереже купить в воскре-

сенье велосипед. Мама (ее великолепно играла Ирина Скобцева) и Коростылев, о чем-то беседуя, сидят за столом. Тут в комнате появляется Сережа, долго ходит вокруг стола, пока его не замечает Коростылев. Мы собирались снимать длинной панорамой: заказали специальные круговые рельсы с тележкой для камеры. По нашему замыслу, зритель должен был наблюдать эту сцену глазами Сережи. Предполагалось, что его хождение и разговор сидящих за столом должны были продолжаться довольно долго — метров сорок. «Такой талантливый, яркий кусок, — думали мы с Таланкиным, — все сразу заметят...»

А на съемках все вышло иначе: стоило Сереже войти в комнату и подойти к столу, как Бондарчук и Скобцева вместо того, чтобы продолжать шептаться, моментально обернулись. «Стоп! — сказали мы. — Здесь должна быть длинная пауза, а вы смотрите на мальчика». Мы опять стали объяснять актерам, как представляем себе сцену. Но вот новый дубль — и вновь повторяется то же самое...

Конечно, был конфликт: я обиделся и ушел из павильона до конца съемки. Сейчас-то я понимаю, что вся сцена была задумана фальшиво. Не может быть, чтобы Коростылев и мать Сережи в той мизансцене не заметили мальчика. Но тогда было ужасно обидно. У нас и рельсы круговые есть, и тележка... а Бондарчук все испортил.

Поначалу он не объяснял нам, почему вносит изменения в наши замыслы. Но потом начал рассказывать, почему надо решить сцену совсем в ином ключе, чем у нас нарисовано. Причем делал он это ненавязчиво, никогда не вставая в позу учителя, обучающего учеников.

И только теперь, по прошествии многих лет, я понял, насколько точны были его советы, как он помог нашему фильму. Он не только замечательно сыграл Коростылева, но и внес в фильм самое ценное — глубину и простоту. Сегодня я могу оценить, как полезны оказались его советы и для моих будущих работ.

Можно «лепить» картины. И не обязательно халтурные, а довольно удачные. Эти картины могут нравиться и зрителям, и критикам. Но за ними не всегда можно различить лицо ху-

дожника. И порой, не прочитав титры, нельзя понять, кто же именно ставил картину. Настоящий же режиссер — всегда автор. Его личность властно напоминает о себе с экрана. Таких режиссеров не так уж много. И один из них, безусловно, Сергей Бондарчук. Его фильмы не спутаешь ни с какими другими. Их отличает прежде всего масштабность. Причем я имею в виду не ту масштабность, что определяется количеством людей в кадре. (Хотя Бондарчук и признан во всем мире едва ли не самым опытным специалистом по постановке батальных сцен.) Я имею в виду масштабность иную: масштабность любви к своему народу, масштабность чувств и мыслей, вызванных у зрителя киноповествованием. Она присутствует во всех лентах Бондарчука, и поэтому по силе воздействия сцена Бородинского сражения равна сцене встречи Андрея Соколова с Ваняткой в «Судьбе человека».

Сейчас я не начинаю ни одного фильма, не рассказав предварительно его сюжет Бондарчуку. Как правило, он не делает никаких замечаний, а я по себе знаю, как порой бывает трудно в таких случаях воздержаться от советов. Он кивает, соглашается, о чем-то сосредоточенно размышляет... А когда фильм готов, одним из первых я его показываю именно Бондарчуку. Эта премьера — самая ответственная, потому что оценка Сергея Бондарчука для меня особенно важна.

...А началось все с того, что именитый актер согласился сниматься в «Сереже»...

Георгий Данелия

Природа дарования

Сергей Федорович Бондарчук — человек для меня всегда неожиданный. Уже знаю его, кажется, двадцать лет, снимал в трех фильмах, привык к его суждениям, образу мыслей. И... не перестаю удивляться. Хотя известно, что истинный художник, подлинно крупное дарование — обязательно загадка. Такая загадка,

по-моему, существует и в Сергее Федоровиче. Она проявляется во всем: в том, как он работает, как молчит, как говорит, с чем-то соглашаясь: «Да... да... да...», а потом не менее спокойно: «Нет!».

В нем происходят такие сложные процессы, что часто остается только пораженно развести руками. Он играет, иногда — просто ходит и думает, а мне безумно интересно, я наблюдаю за ним неотрывно, стараюсь разгадать, понять его мысли, всю сложность душевных движений. И вдруг приоткрывается завеса, я начинаю что-то понимать... Такие минуты для меня всегда невероятно ценны.

Когда я только начинал работу над фильмом «Отец Сергей», то решил предложить Сергею Федоровичу главную роль. Однако потом засомневался и в конце концов отказался от этой мысли. Ведь в картине должно было быть много эпизодов с участием молодого Касатского, и эта возрастная дистанция, решил я, не позволит Бондарчуку сыграть роль.

Я взял актера лет тридцати, который мне очень нравился и с которым мы провели множество проб. Я рассчитывал сначала несколько «омолодить» его, а потом постепенно «состарить». Много работали над гримом, он получался. Намечалось движение образа по возрастной линии. Но... и только.

Я рассказывал Сергею Федоровичу, кого пробую, как идет работа, советовался, — он молчал. Так прошло довольно много времени. И вот однажды, кажется во время кинофестиваля, мы вместе с ним шли в гостиницу «Россия». Был прекрасный летний день, сам собою начался разговор:

— Как дела?

— Пробую.

— Получается?

— Что-то не очень.

И вдруг:

— Слушай, а может, ты меня попробуешь?.. Ну просто попробуй, не будет годиться — не нужно. Хорошо?

— Хорошо.

Мы назначили день пробы. Он пришел. Собранный, сжатый, словно пружина, готовая развернуться. Все было подготовлено, и он

сыграл сцену. Ту самую, которую я предлагал для проб всем. Когда мы ее посмотрели на экране (собственно говоря, все было понятно уже в павильоне), в ней, уже много раз виденной, вдруг появилось столько глубокого, мощного, значительного, что я словно прозрел. Где я раньше был! Ведь, кроме Бондарчука, снимать-то больше и некого!

Уже потом, во время работы над картиной, я понял, что ему очень хотелось сыграть эту роль. Но он молчал, молчал из деликатности, не желая навязываться, хотя работа над этим образом во многом соответствовала определенному кругу его жизненных размышлений. Ведь он жил в кругу толстовского мироощущения не день, не два, не месяц, не год, а большую часть жизни. И это отразилось на его игре. Я перекроил сценарий, выбросил много кусков с молодым Касатским — именно потому, что итог жизни отца Сергея оказался мне гораздо важнее, чем начало его биографии.

И дальше работа заключалась, собственно, в том, чтобы наиболее четко и скупое выразить то, что виделось Сергею Федоровичу и представлялось мне. И уже не имело значения, что идет от него, а что от меня. Потому что здесь удивительно прочно слились его и мое видение картины, его и мои устремления.

В нем... жив ребенок. Это проявляется в жизни, которой он не перестает удивляться. И в его актерской работе. Если он верит тому, что происходит на площадке, если он верит режиссеру, он — сама непосредственность. В такие моменты он обычно говорит: «Вы только следите за мной». И дальше играет так, как ведет его сама природа. Но перед этим он умеет все удивительно сложно выстроить, все до мелочи просчитать.

Бывает — приходит на площадку в совершенном неистовстве. Я не могу понять — что такое? А потом догадываюсь: он готовит себя к сцене, которую будем снимать только в конце съемочного дня, он пытается подобраться к нужному внутреннему состоянию. Насколько же огромна у актера затрата сил и энергии!

По-другому он не может. Он мучительно жил весь год, когда мы делали картину, на-

столько велики были самоотдача, вживание в образ. Может быть, я открываю маленькую тайну, но есть у Бондарчука одно свойство. Он всецело становится тем героем, которого играет. Это не поза, не актерское кокетничанье. Не просто выработка манер, жестов, походки. Он постоянно живет в характере, который создает, в его конфликтах, душевном состоянии.

Такое полное перевоплощение происходит, вероятно, помимо его воли. В этом проявляется сама природа дарования выдающегося мастера. Природа громадного, яркого таланта, целиком отдаваемого людям.

Игорь Таланкин

Обаяние таланта

Думая о Сергее Федоровиче Бондарчуке, я неизменно вспоминаю первую встречу с ним. Эта встреча — одно из самых сильных моих кинематографических потрясений, ибо речь идет о фильме Игоря Савченко «Тарас Шевченко», главную роль в котором сыграл Сергей Бондарчук.

Перед Шевченко я, тринадцатилетний хлопец, привык снимать шапку. То ли в хате перед его портретом, то ли на площади, где стоял памятник... А тут он вдруг ожил, задвигался, заговорил, и была в актере такая покоряющая сила достоверности, такая правда, что детская душа моя не могла не поверить — это и есть тот Тарас, который — портрет и памятник, который — священная память нашего великого народа. И когда, через многие годы, мне самому выпало играть Шевченко в фильме В. Денисенко «Сон», Шевченко Бондарчука явился передо мной как высочайший образец истового, подвижнического проникновения в сущность воссоздаваемого образа.

Это одно из главных и удивительнейших качеств Бондарчука — умение создавать образы, в которых обобщается, сгущается огром-

ное содержание народной жизни, народной истории. Он словно воздвигает характеры-памятники — Шевченко, Соколов, Отелло, Пьер Безухов, Звягинцев. Совсем не случайно Бондарчука-режиссера привлекают масштабные произведения — «Война и мир», «Они сражались за Родину». А сравнительно камерные «Судьба человека» и «Степь» обретают в экранной плоти мощь эпического, былинного дыхания, ничуть не теряя при этом в драматизме.

Прекрасный дар его сердца — дар сочувствия, сострадания человеку — не померк, не потускнел со временем. Знаю об этом не понаслышке: испытал на себе отзывчивость, благожелательность Бондарчука.

В эпической силе творчества Бондарчука живет прежде всего толстовское начало: огромное пространство мысли. А еще чеховское: тонкость, возвышенная духовность — не случайно были Дымов, Астров, Емельян из «Степи». И, конечно, — шолоховское. Трудно, по-моему, да и почти невозможно представить себе Бондарчука вне мира Шолохова. Но живет, питает его творчество, я думаю, еще одно начало — гоголевское, идущее от родной его Украины, ее степей, ее синего бездонного неба. И если толстовское в Бондарчуке — это стержневое, то гоголевское, да будет позволено сказать, корневое в нем, глубинное. Думается, что от него уж затем — и Шолохов, и Чехов. И поэтому фильм «Тарас Бульба», задуманный Сергеем Федоровичем, для меня не просто мечта, но и явь. Ибо неотделим Тарас от Бондарчука, для меня, по крайней мере. Они срослись в нечто единое. «Тарас Бульба» Бондарчука для меня так же реален, как и его Пьер Безухов или Соколов. Фильм уже существует в моем воображении.

И так хочется увидеть его на экране! Как и фильм Бондарчука об Октябрьской революции, над которым режиссер сейчас работает. Мы, украинцы, желаем Сергею Федоровичу от всей души новых творческих успехов. Пусть по-прежнему будет благосклонна муза кино к нашему замечательному дорогому мастеру!

Иван Миколайчук



Марианна Шатерникова

Мираж свободы и изнанка «демократии»

Заметки о двух американских фильмах

Когда героиня Льюиса Кэррола, семилетняя Алиса, в своих путешествиях по Зазеркалью набредает на огромное яйцообразное существо, повязанное поперек то ли поясом, то ли галстуком и сидящее, свесив ножки, на очень узкой — угрожающе узкой — стене, ей на ум сразу приходит песенка, знакомая каждому юному англичанину: «Шалтай-Болтай сидел на стене, Шалтай-Болтай свалился во сне, и вся королевская конница, и вся королевская рать не может Шалтая, не может Болтая, Шалтая-Болтая собрать...»

Добросердечная Алиса пытается предостеречь Шалтая, но своевольному и кичливому этому персонажу все нипочем: разве ему не обещано, что в случае несчастья на выручку явится «вся королевская рать»? «Вот тебе и сияние!» — нерожданно добавляет он.

«— Я не понимаю, что вы хотите сказать, — заметила Алиса.

Шалтай-Болтай презрительно улыбнулся.

«— И не поймешь, пока я не объясню. Я хо-

тел сказать: вот тебе и замечательный несокрушимый аргумент!»

— Но «сияние» не означает «замечательный несокрушимый аргумент», — возразила Алиса.

— Когда я произношу слово, — объявил Шалтай-Болтай довольно пренебрежительно, — оно означает то, что угодно мне, не больше и не меньше.

— Вопрос в том, — сказала Алиса, — можете ли вы заставить слова означать то одно, то другое.

— Вопрос в том, — молвил Шалтай-Болтай, — кто здесь хозяин — и дело с концом»¹.

Когда Алиса покидает нелюбезного собеседника, за ее спиной все-таки раздается громовое сотрясение, и хотя четыре тысячи двести семь солдат — вся королевская рать, — спотыкаясь и толкаясь, устремляются на место катастрофы, ясно, что уже поздно и пророчество из песенки исполнилось...

Читателю, знакомому с «Алисой в Зазеркалье», не надо долго объяснять, почему Роберт Пенн Уоррен озаглавил свой роман о возвышении и падении провинциального политического диктатора «Вся королевская рать» и почему почти тридцать лет спустя американские журналисты Вудворд и Бернстайн, перефразируя песенку, дали название «Вся президентская рать» документальной книге о своем расследовании Уотергейтского дела.

Книга вышла в 1974 году, мгновенно стала бестселлером и принесла славу и Пулитцеровскую премию авторам — двум молодым (одному было 28, другому 29 лет) и дотоле неизвестным репортерам газеты «Вашингтон пост».

Фирма «Братья Уорнер» по горячим следам, в начале 1976 года, выпустила по ней фильм, и он еще до конца года собрал в прокате 30 миллионов долларов.

На создание «Всей президентской рати» были мобилизованы крупные силы: сценарист Уильям Голдмэн (лауреат премии Американской киноакадемии «Оскар» 1969 года; за этот фильм он получил своего второго «Оскара»),

¹ Lewis Carroll. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-glass. Lond., 1938, p. 220.

опытный режиссер Алан Дж. Пакула и два актера из числа самых «кассовых» — Роберт Редфорд и Дастин Хоффман, сыгравшие Боба Вудворда и Карла Бернштейна.

Успех фильму гарантировала и сенсационность материала, и умелая его подача. Рекламная надпись на обложке книги Вудворда и Бернштейна гласила: «Самая сокрушительная детективная история нашего века».

Не отступая от традиции жанра — сколько сотен детективов начинается с телефонного звонка на рассвете! — «Вся президентская рать» открывается абзацем:

«17 июня 1972 года. Суббота, девять утра. Для телефона рановато. Вудворд нашарил трубку и мгновенно проснулся. Звонил руководитель городской редакции «Вашингтон пост». Сегодня ночью в штаб-квартире демократической партии арестованы пятеро взломщиков, имевших при себе фото- и электронное снаряжение. Не может ли Вудворд явиться в редакцию?

...Пять человек, арестованных в 2.30 ночи, были одеты в обычные костюмы, на всех были резиновые хирургические перчатки. Полиция нашла при них портативный приемник-передатчик, 40 катушек непроявленной пленки, две 35-мм камеры, отмычки, миниатюрные газовые пистолеты и подслушивающее устройство, видимо, предназначенное для записи разговоров как по телефону, так и в помещении»².

И, как положено в детективе, повествованию предпослан — чтобы читатель не запутался — список действующих лиц с указанием должностей. Его открывает президент США и заканчивает сенатор Эрвин, председатель комиссии по расследованию Уотергейтского дела; 35 человек из списка составляют «президентскую рать».

То, как «выходили» репортеры на этих дотоле не известных им людей, как кропотливо, проверяя и перепроверяя, «устанавливали» каждое новое имя, как обнаруживали связи между ними, причастность каждого к Уотергейту и нити, ведущие от них к Белому Дому, и состав-

ляет фабулу рассказа. В книге эта история занимает 300 с лишним страниц весьма убористой печати. Фильм идет два с четвертью часа. Голдмэн выстроил события по законам детективной интриги — с неуклонно растущим напряжением действия, с неизбежной драматургической «катастрофой» недалеко от финала, с развязкой, расставляющей все по местам.

Однако, в отличие от классического детектива, развязка известна зрителю заранее, и потому внимание авторов сосредоточено не на исходе, а на ходе расследования, на самой его механике. Центр, средоточие действия — огромная, тщательно воссозданная редакционная комната «Вашингтон пост»: бесчисленные, заваленные бумагами столы, снующие между ними сотрудники, треск пишущих машинок, неумолчная трель телефонов. В картине, до отказа перегруженной диалогом — телефонными разговорами, интервью, редакционными совещаниями, — нет никаких побочных сюжетных линий — семейных, любовных, ни одного «постороннего» персонажа. У героев нет ни предыстории, ни намека на внередакционную жизнь, оставлены в стороне и их личные отношения — сперва настороженность и соперничество, потом содружество. От актеров требовалось суровое самоограничение. Характеры подробно «прописывать» некогда, оба играют практически одно и то же: предельную устремленность, жизнь на натянутых, как струна, нервах, подчиненную единственной цели, требующей полной отдачи сил. Среди эпизодов, где Вудворд и Бернштейн действуют по отдельности, нет «самонгральных», рассчитанных на яркое проявление актерской индивидуальности. Пакула явно ставит им задачу создать «совместный» образ коллективного автора, «Вудстайна» (так действительно называли журналистов в редакции). Основательность, вдумчивость широкоплечего блондина Вудворда дополняется импульсивностью живого, хрупкого Бернштейна, длинные волосы которого подстать скорее студенту, чем солидному журналисту. Просматривается в этом единстве противоположностей, в этом сбалансированном двойном образе и некая сверхзадача. Вудворд — республиканец, человек, видимо, умеренно-консервативных взглядов. Бернштейн —

² Carl Bernstein and Bob Woodward. All the President's Men. Lnd., 1977, p. 13, 15, 16.

демократ, сторонник Мак-Говерна, либерал. «Вудстайну», таким образом, доверено олицетворять непредвзятый, «надпартийный» характер разоблачений, предпринятых прессой.

Исполнен немаловажного смысла и чисто композиционный ход сценария. Действие книги охватывает почти два года, с июня 1972 по март 1974 года, и обрывается, когда конец дела уже близок, всего за пять месяцев до отставки Никсона. В фильме же проходит лишь полгода, он завершается январем 1973 года, когда только что перензбранный Никсон принимает президентскую присягу. Такое резкое сужение хронологических рамок объясняется не только невозможностью втиснуть в сценарий все бесчисленные подробности книги.

Ведь в первые полгода после взлома в Уотергейте дело еще далеко не разрослось до грандиозного общенационального скандала. Участникам заговора, лгавшим на допросах в ФБР, удалось изобразить взлом самодеятельной акцией мелких исполнителей, отнюдь не санкционированной свыше. В январе 1973 года перед окружным судом предстали и были осуждены всего семеро низших чинов, взявших на себя, по уговору с начальством, всю вину (один из них, мелкий наемник ЦРУ, заявил, к изумлению судьи, что, вламываясь в штаб-квартиру демократов, «защищал страну против коммунистического заговора»). Суд так и не прояснил, кто и зачем нанимал взломщиков. Репутации президента, казалось, ничто не грозило: на выборах он победил 61 процентом голосов.

Именно тут, когда расследование «Вашингтон пост» кажется потерпевшим неудачу, и заканчивается сценарий. В последнем эпизоде главный редактор мрачно сообщает репортерам, что, судя по опросам общественного мнения, «в стране еще никто и не слышал об Уотергейте». Только что Вудворд и Бернстайн пережили жестокий удар — публично, по телевидению, отрекся от своих показаний их главный свидетель, выведший их на Холдемана, правую руку президента. Тут же они получают тайное предупреждение, что за ними следит ЦРУ и сама их жизнь в опасности. А в опустевшей редакции на телеэкране Никсон присягает «хранить и защищать конституцию США»...

Но ведь до этого в течение двух часов зритель наблюдал, как два энергичных и добросовестных журналиста уже фактически раскрыли собственными силами антиконституционный сговор среди вашингтонской администрации. Сперва, узнав, что взломщики связаны с консультантом Белого Дома, Хантом, они в недоумении пытались проверить, действительно ли Хант числится там на службе. Тут неожиданно обнаружилось, что он работает на некоего Колсона — а тот оказывался специальным советником президента! Затем скромная сотрудница Белого Дома роняла в беседе, что функции Ханта состоят в сборе порочащих сведений против возможных кандидатов в президенты, в частности против Эдварда Кеннеди. Зритель, однако, слышал, как решительно отпирались от этого в телефонных беседах с репортерами Колсон и Хант: нить, ведущая в Белый Дом, казалась оборванной. Но тут внезапно всплывал найденный при взломщиках чек на крупную сумму, выписанный неким почтенным деятелем из комитета по перензбранию Никсона. Неужели преступников финансировала эта организация? С трудом раздобыв список членов комитета, репортеры пускались их опрашивать — без результата: напуганные люди хлопали дверьми у них перед носом. Снова расследование в тупике... Но тут везло Бернстайну: одна дверь пусть неохотно, но все же раскрылась перед ним. И, усевшись без приглашения в гостиную, давась бесчисленными чашками кофе — лишь бы не выгнали! — он узнал от робкой, замкнутой собеседницы, бухгалтера комитета, о существовании тайного денежного фонда для незаконных операций типа уотергейтской. А дальше следовало ошеломляющее открытие: одним из распорядителей фонда оказывался сам председатель комитета, бывший министр юстиции Митчел! И наконец с помощью бывшего казначея комитета (он в смятении порвал с комитетом, осознав, на что именно выдавал деньги) репортеры устанавливали, что всю противозаконную шпионскую и провокаторскую деятельность «президентской рати» направлял ближайший помощник президента Холдеман. Отсюда оставалось сделать лишь последний шаг...

И пусть фильм обрывается на том моменте этой дуэли Давида с Голиафом, когда Давид, обессиленно опустив пращу, не верит, что его бросок достиг цели, хотя зритель-то знает, что противник уже поражен и лишь застыл на последний миг перед сокрушительным падением.

Итог фильма сконцентрирован в заключительном кадре: по телевизору передают процедуру приведения президента к власти, но на втором плане склонились за своими столами хмурые, упрямые, неустойчивые Вудворд и Бернстайн, пулеметно стрекочут их машинки. И стрекот этот переходит в стук телетайпа, крупно, во весь экран отбивающего, словно победную реляцию, то, что произошло полтора года спустя: «Хант признал себя виновным... Сегретти приговорен к тюрьме... Сознались во лжи Митчел... Эрлихман... Холдеман... 9 августа 1974 года Никсон ушел в отставку...»

Так композиционный прием, вычленив первый период расследования и противопоставляя его последующим, тем самым выделяет и утверждает роль прессы как решающего фактора в установлении истины. И так фактический материал, обличающий коррупцию в высшем эшелоне власти США, используется для изображения буржуазной печати, защитницей, едва ли не единственной реальной опорой демократических идеалов и свобод. Разоблачение обращено в триумф!

Входило ли это заранее в намерение создателей фильма? Об этом недвусмысленно свидетельствует Роберт Редфорд, которому принадлежала инициатива постановки (в титрах «Вся президентская рать» представлена как «фильм

*«Вся президентская рать»,
режиссер Алан Дж. Пакула*



Р. Редфорда и А. Дж. Пакулы»). «Меня привлекло в этой истории то, что она напоминает историю Давида и Голнафа, — сказал он. — Как они осмелились на то, на что не осмелился никто другой? Почему знаменитые политические журналисты не сделали того, чего мы вправе были от них ожидать? Как вышло, что у двух практически неизвестных журналистов нашлись силы на предприятие, вызвавшее падение власти имущих?» Но, задавая эти вопросы, в которых уже заложена трактовка событий в фильме, Редфорд сам и ответил на них так: «Это, вероятно, не могло бы произойти больше нигде. Ни одна страна не может похвастаться обществом, более свободным, чем наше».

Трудно не согласиться с французским критиком М. Тессье, автором вполне благожелательной рецензии на фильм, который, цитируя Редфорда, расценивает его позицию как «политический идеализм, окрашенный шовинизмом»³.

Советские киноведы, писавшие о «Всей президентской рати», указывали на идейную несостоятельность фильма. Так, В. Баскаков подчеркивал: «Выводы его создателей основываются на явно ложных предпосылках, на вере в неограниченные возможности американской демократии — вере, которую мы, разумеется, не разделяем»⁴.

На другой важный аспект фильма обратил внимание Н. Савицкий. Он писал, что в нем отражено ошеломившее американцев открытие, «что гражданские права, якобы гарантированные конституцией, никому в США не гарантированы, включая и лиц высокого общественного ранга». Но, продолжает критик, «лента, снятая большей частью в строгом протокольном стиле... не дает ответа на многие вопросы, естественно возникающие у зрителя... Обнажать корни Уотергейта целиком явно не входило в намерения тех, кто финансировал и осуществлял постановку»⁵.

Вопросы эти, кстати, сходные с теми, которыми задавался и Роберт Редфорд, приводят далеко не к такому однозначно-наивному ответу, какой дает американская кинозвезда.

Когда вчитываешься в скрупулезно детализированную, подавляющую обилием фактов, встреч, бесед книгу Вудворда и Бернстайна, когда напряженно пытаешься уловить сложный, стремительный ход расследования, воссозданный в фильме А. Пакулы, авторы искусно заставляют тебя отдавать все, без остатка, внимание этому хитросплетению событий. Ты, зритель, словно втянут внутрь гигантской головоломки, тебя безостановочно влечут по коридорам лабиринта, затапливают в тупики, манят светом, мелькнувшим из-за угла — и тебе некогда выбраться наружу, собраться с мыслями и окинуть взглядом со стороны все это замысловатое сооружение, сообразить, как оно устроено и в какой вписано ландшафт.

И только много спустя после финальных титров, переведя дух, неизбежно задумаешься над тем, что в фильме не обозначено, уведено в тень, словно и не подлежит упоминанию.

Прежде всего — так ли уж в самом деле правомерно сравнение репортеров «Вашингтон пост» с библейским Давидом, противопоставившим силачу Голнафу одну лишь смекалку да сознание собственной правоты? Так ли верно объяснять успех Вудворда и Бернстайна, как это делает американский автор Д. Хэлберстам⁶, тем, что они имели хороший журналистский нюх, были молоды и голодны, а отсутствие влиятельных связей вынуждало их к усердию?

Редакция «Вашингтон пост» предстает в фильме как некий совершенно независимый орган, руководствующийся одним — сознанием ответственности перед читателем. Высшая ступень власти — главный редактор Бен Брэдли, умница и скептик, матерый газетный волк. За превосходно сыгранную эту роль Дж. Робардс заслуженно получил «Оскара». Запоминается его манера неторопливо окинуть собеседника взглядом, от которого немеют и цепенеют в почтении молодые репортеры. Запоминается хозяйский жест, которым он закидывает на стол длинные ноги, обутые в подбитые тяжелыми подковками башмаки. Опытнейший журналист, босс, шеф, решения которого — закон в последней инстанции.

³ «Еcran-76», N 51, p. 55

⁴ «Искусство кино», 1977, № 8, стр. 128

⁵ «Искусство кино», 1977, № 6, стр. 143—144

⁶ «США: экономика, политика, идеология», 1980, № 4, стр. 109.

И совершенно исключен из фильма персонаж, в книге, правда, упомянутый, но лишь мельком, бегло, как якобы незначительный. Это подлинный хозяин газеты — ее издательница Кэтрин Грэхем. «Вашингтон пост» в фильме как бы не принадлежит вообще никому. В жизни дело обстоит иначе. В 1933 году газету купил крупнейший банкир Юджин Мейер. Тридцать лет спустя она перешла в собственность его дочери. Мейеры-Грэхемы — влиятельнейшая газетная династия, с капиталом не менее 50 миллионов долларов, одна из пяти издательских монополий, входящих в «Клуб 500» — правящую элиту Америки. Фигура умолчания — отсутствие миссис Грэхем в истории расследования — служит весьма распространенному в США мифу об издателе — «чистом бизнесмене», далеком от политики, о том, что курс газеты творится только на уровне редакци. Однако факты опровергают удобный миф. Советские ученые пишут о средствах массовой информации США: «Их экономическая зависимость прослеживается по финансовым отчетам, а политическая зависимость хотя и не может быть подчас документирована, ибо механизм давления финансового капитала держится в строгой тайне, но выявляется так же четко. К примеру, «Нью-Йорк таймс» и «Вашингтон пост» связаны с банковскими центрами, входящими в одну финансовую группировку — восточную. И хотя между собой обе газеты в известном роде конкурируют, они имеют общие политические установки. Этим обусловлена, в частности, позиция той и другой по уотергейтскому делу, а также по вопросу о публикации документов Пентагона»¹.

Не лишне напомнить также, что среди 35 богатейших семей Америки, «творцов президентов» от демократической партии в 50-е, 60-е годы, были и три издательские династии — одна из них Мейеры-Грэхемы. Не логично ли предположить, что имеющие власть «творить» президентов имеют и прямо противоположные возможности? Так что в прашу Давида-«Вудстайна» был, видимо, вложен «камень» повесомей, чем репортерский нюх, и за решениями Бена

Брэдли стояла не одна его журналистская мудрость... Но истинные делатели общественного мнения в США не нуждаются в кинематографической рекламе. Им выгоднее, чтобы вместо них главным экранным героем становилась «американская демократия».

Однако уголок завесы, за которой скрыты тайные пружины уотергейтского расследования, в книге и фильме все же приоткрыт. От лица подлинных сил, стоявших за политической интригой, сюда делегирован персонаж — странная, загадочная фигура, присутствие которой и вправду придает «Всей президентской рати» характер детектива.

Трижды на протяжении фильма Вудворд, получив тайный знак, глухой ночью отправляется в некий подземный гараж, куда он должен являться кружным путем, меняя такси и проходя большую часть дороги пешком. И там из густой тени навстречу ему выступает худощавый человек, лицо которого, окутанное сигаретным дымом, еле различимо в полумраке. Таинственный незнакомец, правда о котором была известна лишь Вудворду, стал для него главным, решающим источником информации — при условии, что журналист свято сохранит его инкогнито. В редакции, где было известно о его существовании — и не более, — он получил непочтительное кодовое наименование Глубокая Глотка (по названию скандального порнографического фильма). Эпизоды в гараже — опорные пункты сюжета фильма.

Осведомленность Глубокой Глотки превосходила всякое воображение. В книге сказано, что он имел доступ к информации и из Белого Дома, и из министерства юстиции, и из ФБР, и из комитета по переизбранию Никсона. Можно лишь теряться в догадках, какое именно — но явно чрезвычайно высокое — положение он занимал в вашингтонской политической иерархии. Глубокая Глотка не подталкивает, а практически направляет расследование (в книге Вудворд вступает с ним в контакт не трижды, а раз двенадцать). Именно он уже на второй день после ареста взломщиков сообщает об их связи с консультантом Белого Дома; он раскрывает перед Вудвордом весь масштаб противозаконных политических «нгр» президентской рати;

¹ «Журналистика в буржуазном обществе». М., «Мысль», 1976, стр. 20.

он называет имена и даты, пересказывает то, что происходит на закрытых совещаниях у президента; наконец, именно он предупреждает Вудворда, что вся разведывательная система США замешана в сокрытии Уотергейта и что жизнь разоблачителей в опасности. Что двигало им — личные симпатии и антипатии, политические убеждения, тайная корысть? Ни книга, ни фильм не дают ответа. Но невозможно отделаться от мысли, что неустанная двухлетняя поддержка дознания газетой не была все-таки сугубо личным предприятием и что за неприимностью Глубокой Глотки к окружению президента вырисовываются контуры иного, более крупного противостояния.

«...Когда возникают противоречия внутри монополистических группировок, это может привести и к конфликтам между печатью, а точнее, частью прессы и правительством. Так было при публикации секретных бумаг Пентагона и во время уотергейтского дела. Газеты «Нью-Йорк таймс», «Вашингтон пост» и другие средства массовой информации, связанные с так называемым «восточным истеблишментом» США, обрушились на правительство президента Никсона, тесно связанное с западными, и прежде всего калифорнийскими, группировками монополий. По существу, это был, скорее, конфликт не прессы и правительства, а двух влиятельнейших группировок американских монополий. Кстати, значительная, а может быть, и большая часть прессы, прежде всего провинциальные издания, поддерживала Никсона»⁸. Так расценивают в уже цитированном выше труде советские ученые суть происшедшего. Такая трактовка событий помогает по-новому увидеть и невероятную осведомленность тайного помощника газеты, и его настойчивость, и глубокую конспирированность.

Конечно, упрощением было бы рассматривать исход Уотергейта как дело рук одного лишь тайного информатора, какие бы крупные силы, возможно, за ним ни стояли. Здесь надо учитывать множество факторов, особенно такой немаловажный, как общественный климат в США после Вьетнама, когда далеко еще не затих от-

звук массовых движений протеста, когда широкие слои американцев были охвачены ощущением глубокого кризиса во многих областях жизни страны. Но уже не упрощением, а иллюзией представляется та, по словам В. И. Ленина, «вера в универсальное, всеспасающее действие» буржуазной демократии, которая утверждается в фильме.

«Крупный буржуа прошел огонь, воду и медные трубы, — писал Ленин еще в 1918 году, — он знает, что демократическая республика, как и всякая другая форма государства при капитализме, есть не что иное, как машина для подавления пролетариата. Крупный буржуа знает это из своего интимнейшего знакомства с настоящими руководителями и с наиболее глубокими (зачастую именно в силу этого наиболее прикрытыми) пружинами всякой буржуазной государственной машины. Мелкий буржуа, по своему экономическому положению, по всем условиям своей жизни меньше способен усвоить эту истину, даже держится иллюзии насчет того, будто демократическая республика означает «чистую демократию», «свободное народное государство», внеклассовое или надклассовое народовластие, чистое проявление всенародной воли и так далее и тому подобное. Прочность этих предрассудков мелкобуржуазного демократа неизбежно вызывается тем, что он дальше стоит от острой классовой борьбы, от биржи, от «настоящей» политики...»⁹

Фильмом «Вся президентская рать» Голливуд не только не разрушает мелкобуржуазные заблуждения и иллюзорные представления о демократии в США — напротив, он пытается укрепить их, используя «взрывчатый» материал Уотергейта в пропагандистских целях.

Как ни парадоксально, модели «настоящей политики» иногда четче просматриваются в тех американских фильмах, фабулы которых кажутся почти фантастическими. Здесь уместно вспомнить предыдущий фильм того же А. Пакулы, «Смещение взгляда», который снимался в разгар уотергейтского скандала. В отличие от

⁸ «Журналистика в буржуазном обществе», стр. 23.

⁹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. 5-е, т. 37, стр. 192.

«Всей президентской рати» сюжет этого политизированного триллера абсолютно вымышлен — и все же их можно сопоставлять.

Во время предвыборной кампании застрелен кандидат в президенты, либерал. Государственная комиссия приходит к выводу, что это дело рук маньяка-одиночки. Однако молодой журналист Фрэйди подозревает иное: слишком уж странным образом начинают один за другим исчезать свидетели преступления. На свой страх и риск журналист пускается в расследование. Ему удастся обнаружить таинственную организацию «Параллакс» («Смещение» — отсюда название фильма), которая явно вербует потенциальных убийц. Фрэйди уже близок к раскрытию истины — но тут агенты «Параллакса» «устраивают» еще одного не угодного кому-то политического деятеля, а вслед за ним и проницательного журналиста. Преступление приписывают убитому Фрэйди — и новая высокая ко-

миссия, в свою очередь, объявляет маньяком-одиночкой и его.

При всех преувеличениях и натяжках, диктуемых требованиями жанра, в мрачной этой истории ясно различимы отголоски реальных потрясений американской политической жизни. И вовсе не так уж невероятна судьба представителя «свободной прессы», рискнувшего в одиночку вмешаться в эту жизнь.

Интерес к теме политического заговора, разумеется, не случайно обострился в американском кино последних полутора десятилетий. Уже на следующий год после убийства Джона Кеннеди вышел на экраны фильм «Семь дней в мае» Д. Франкенхеймера, где военщина пытается свергнуть президента США, чтобы не до-

*«Принцип Домино»,
режиссер Стэнли Креймер*



пустить заключения мирного договора с Советским Союзом. Фильм «Привести в исполнение» (1973) режиссера Д. Миллера по сценарию крупнейшего драматурга, одного из «голливудской десятки», Далтона Трамбо воссоздавал версию гибели Кеннеди в результате заговора крайне правых. В 1975 году С. Поллак поставил «Три дня кондора» — о преступных методах ЦРУ. В фильме Р. Олдрича «Последний проблеск в сумерках» (1976) генерал из «ястребов» организует убийство президента, собравшегося рассказать по телевидению правду о вьетнамской войне. Название картины тревожно-иронично, оно заимствовано из национального гимна США, вопрошающего — по-прежнему ли так же гордо реет на заре звездно-полосатое знамя, которому отдавали почести накануне, в последнем проблеске сумерек?

Все эти фильмы, сочетающие элементы политического памфлета и утопии, принадлежат к жанру, так сказать, «политической фантастики». Реальный смысл их сходен. Все они, более или менее определенно, предостерегают от угрозы демократии, исходящей «справа» — от реакционной верхушки бизнеса, от военно-промышленного комплекса. Трезвость их взгляда на расстановку сил на американской политической сцене несомненна.

В юбилейном для США 1976 году, когда отмечалось 200-летие Декларации независимости, провозгласившей неотъемлемыми правами американцев право на «жизнь, свободу и стремление к счастью», с фильмом о политическом заговоре выступил и Стэнли Креймер.

Автор книги о Креймере В. Неделин в свое время справедливо писал, что его кинематограф существует внутри кино США как особое, самостоятельное явление. Уникальность Креймера как режиссера и продюсера действительно состоит в его приверженности социально-критическому направлению американского кинематографа. Фашизм. Военный психоз. Расизм. Невежество и мракобесие. Утрата и поругание человечности — в погоне за наживой, в утверждении «права сильного». Вот те мишени, по которым бил Креймер своими лучшими фильмами. И, наконец, в своей последней картине «Принцип домино» он обращается к про-

блеме чисто политической. Это проблема власти в буржуазно-демократическом государстве.

Впрочем, внешний, фабульный слой фильма — тот, что просматривается легче всего, — побуждает, на первый взгляд, причислить его не к социальному, а к криминально-авантюристическому кинематографу. Побег из тюрьмы, девять убийств (одно — инсценировка, восемь настоящих), драки, взрывы, похищение. Не хватает разве что классической автомобильной погони, но и без нее эта лента напряженного и стремительного действия легко вписывается в параметры традиционного американского триллера.

Итак, фабула. Человека, безвинно осужденного за уголовное преступление на пятнадцать лет, освобождают из тюрьмы — разумеется, не бескорыстно. Очутившись на воле, он узнает, что должен за это застрелить того, кого ему укажут. Герой отказывается. Его вынуждают, похищая его жену. Покушение происходит, жертва погибает, хотя герой стрелял мимо. Видимо, он был нужен только как «официальный» убийца, «козел отпущения», на случай провала, а роковые пули были выпущены кем-то другим. А затем начинают «убирать» участников дела, по «принципу домино»: если поставить костяшки «в затылок» и толкнуть первую, она, падая, опрокинет следующую, и так далее. В финале герой, на глазах которого только что убили его жену, берет в руки автомат, чтобы метить и защищаться. Но игра проиграна: в последнем кадре мы смотрим на него с верхней точки глазами неизвестного стрелка, готового спустить курок.

В показе методов преступления вымышленный сюжет сближается с реальностью. Использование подставного убийцы и смертельные выстрелы, сделанные кем-то другим из тайной засады, напоминают, что в гибели президента Кеннеди многое так и осталось непоясненным. «Принцип домино» — экранизация. В книге Адама Кеннеди, положенной в основу фильма, жертвой покушения становится президент США — в «политико-фантастической» литературе ему всегда отводилась роль объекта, а уж никак не субъекта заговора. Но фильм снимался уже после Уотергейта — и Креймер на-

рушает традицию. В картине личность погибшего остается загадкой. Как и личность того, «самого главного», организатора убийства, на которого глухо ссылаются исполнители его воли. За таким решением маячит смутный вопрос: имел ли заговор целью подорвать, свергнуть власть — а может быть, наоборот, удержать, укрепить ее? Кто знает — в послеуотергейтской Америке не исключен и второй вариант...

Но, используя эти аналогии, «Принцип домино», с другой стороны, решительно отвергает «документальный» подход к материалу. Цели заговора, его смысл, политические убеждения его участников словно не интересуют Креймера, он не говорит о них напрямую. Разве что вот — один из заговорщиков, пожилой бодряк, рекомендуется отставным генералом, и похоже, что это правда. Кто такие двое других — элегантный, уверенный Тэгг, к лицу которого приклеена улыбка во все тридцать два искусственных зуба, и юный высокомерный Пайн, с пухлым ртом херувима и ледяными глазами цвета незабудки, — зритель так толком и не узнает. Но не стоит торопиться объявлять это расплывчатостью авторской позиции, устранением от четкой расстановки политических акцентов. Анонимность заговорщиков — органический элемент художественного замысла. Важно другое: эти люди явно облечены и обладают огромной властью.

Свою позицию Креймер всегда выражает с непреложной ясностью, — он не изменяет себе и на этот раз. Еще в начале фильма, до титров, словно опасаясь, как бы зритель не упустил истинного смысла этой авантюрной истории, автор заявляет о своих намерениях. В стремительном ритме смонтированы хроникальные кадры политических катастроф, потрясений, убийств. Их сопровождает закадровый текст, смысл которого сводится к следующему. Нами манипулируют, говорит комментатор, от нас скрыты истинные причины событий. Рядовой человек ныне легко становится пешкой в руках высших сил, недоступных и таинственных, словно в романах Кафки. И это происходит в стране, где верят, будто существующая вот уже двести лет конституция еще способна защитить права граждан...

Но как выразить эту общую, абстрактную посылку через индивидуальную судьбу? Тут Креймер и прибегает к криминальной фабуле, за которой постепенно проступает второй, глубинный срез, связанный с темой свободы. Человек лишен ее, потом обретает вновь, потом теряет уже навсегда, вместе с жизнью. Как много раз рассказывало американское кино эту историю, где действовал сильный, мужественный и одинокий герой — стопроцентный американец, упрямый индивидуалист, который превыше всего ценит свою независимость и продолжает драться за нее, когда трагический исход схватки уже очевиден. И каким разным смыслом наполнялись эти — всегда одни и те же, и всегда неодинаковые — истории в разные эпохи американского кинематографа!

В 30-е годы это был, например, фильм Фрица Ланга «Живешь только раз» (1937). Молодой Генри Фонда играл парня, который, выйдя из тюрьмы, искренне хотел начать честную жизнь. Однако «приличное общество» отвергало человека с клеймом «тюремной птицы». Его выгоняли с работы, отказывали в жилье. По ложному обвинению он вновь попадал в тюрьму, где с ним обращались, как с закоренелым негодяем, издеваясь над его уверениями в своей невиновности. Доведенный до отчаяния, он совершал бессмысленный побег и погибал, изрешеченный полицейскими пулями, а закадровый голос скорбно восклицал: «Теперь ты, наконец, свободен, Эдди!» Типичный фильм эпохи «нового курса», когда преступность были склонны объяснять прежде всего социальной несправедливостью, «Живешь только раз» страстно обрушивался на лицемерие общества, отнимавшего у «маленького» человека «исконное американское право» на «жизненный шанс».

50-е годы — период послевоенных разочарований, маккартизма и страха перед атомной войной — дали свой вариант этого сюжета. То было время расцвета «черного» фильма, мрачных криминальных кинодрам, дышавших горечью и пессимизмом. В «Асфальтовых джунглях» (1950) признанного мастера «черного» кино Джона Хьюстона тяжеловесный, немногословный герой, сыгранный С. Хэйденом, уже знает, что, выйдя из тюрьмы, он далеко еще не

обрел настоящую свободу. Скромный трудовой хлеб, о котором мечтал молодой шофер Генри Фонды, для него ничем не лучше тюремной похлебки. Твердо зная, что свобода — это деньги, он идет на крупный грабеж, терпит неудачу и, преданный, загнанный, погибает на заброшенном ранчо, припав лицом к траве. Последнее, что проносится перед его глазами, — вольный, веселый жеребенок из его юношеских воспоминаний, словно недостижимая мечта о свободе. «Черный» фильм горько усмехался словно бы над неразумием героя, а на самом деле — над жестокостью судьбы, мироустройства; он как бы сетовал на нравственную неустойчивость парня — но обнажал всеобщую зыбкость этических устоев: обрекая героя на гибель, он делал реверанс в сторону расхожей морали («воровство» — не выход, «преступление не окупается») — а на деле этому герою сочувствовал. Подлинная его мораль была безусловно разлита в стилистике, в сумрачной атмосфере: циничное понимание того, что свобода и успех — удел отнюдь не добродетели, а безжалостной силы.

В «Принципе доминно» тема свободы выступает сперва в самом конкретном, физически осязаемом обличье. Повинуясь тайному приказу свыше, охранник приоткрывает тюремную калитку, и в нее проскальзывает рослый, плечистый человек в тюремной одежде — Рой Такер, герой фильма. Хлебный фургончик, на полу которого распластался узник, минует ворота, еще одни, сторожевую вышку — и вот уже на экране распахнулась во всю ширь синева сан-францисского залива, над которой парит оранжевая структура моста. Золотые ворота, овеянная свежим вольным ветром. А в финале, пропутешествовав по извилистым ходам авантюрного сюжета, эта тема найдет себе завершение снова в физической конкретности жеста. Пройдет несколько дней, и на фоне еще более радостного и роскошного субтропического латиноамериканского пейзажа — буйство зелени, яркость цветов, ультрамарин океана под обрывом — Рой Такер, опустившись на каменный парапет, вдруг извлечет из кармана и наденет на себя измятый картуз арестанта: знак тюрьмы, символ несвободы.

Сознательно пустившись в опасную игру, только чтобы выйти из-за решетки, он надеялся перехитрить, обойти, ускользнуть — и вот, затравленный, обманутый, потерявший любимую женщину, чувствует, что вокруг сомкнулись прутья новой, невидимой решетки, из-за которой уже не будет выхода.

Эта история так и могла бы остаться историей уголовника, выбравшего себе противника не по силам, с моралью, не поднимающейся выше предостережения: не стоит ввязываться в сомнительные авантюры, чтобы купить такой ценой свободу. И пролог к фильму так и повис бы в воздухе, не найдя в ней достаточной опоры.

Если бы не то, что и как играет здесь Джин Хэкман, снайперски точно выбранный на эту роль, если бы не то дополнительное измерение, которое вносит в эту картину актер.

Звезда Хэкмана на американском кинематографическом небосклоне взошла поздно. Он и сниматься-то начал лишь после тридцати лет, успев юнком отслужить четыре года в морской пехоте, затем проучиться в школе радиотехники в Нью-Йорке, а потом, окончив драматические курсы, долго подвизаться на внебродвейских подмостках и телевидении. В кино он сперва играл эпизоды — правда, с нарастающим успехом: в 1967 году получил «Оскара» за небольшую роль в «Бонни и Клайде» Пенна. Но только в 1971 году, когда ему исполнилось сорок, пробил его настоящий час. В фильме «Французский связной» он сыграл, наконец, центральную роль — нью-йоркского детектива, и сыграл так, что был немедленно и заслуженно возведен в полноправные кинозвезды самого высшего ранга. В привычном для американского кино, обычно одноплановом образе охотинка за преступниками актер открыл непривычную глубину, сложную смесь бесстрашия — и жестокости, преданности делу — и опустошенности, бездуховности, черт обаятельных — и пугающих. С тех пор он снялся еще в полутора десятках фильмов. Некоторые эксплуатировали поверхностный слой его актерской индивидуальности, там он играл мужественных, сильных, простоватых людей действия. В лучших из них — «Пугале»

Шатцберга, «Разговоре» Копполы — Хэкман доказывал, что способен на гораздо большее.

За ним вообще много интереснее наблюдать не тогда, когда он действует — в прямом, физическом смысле: гонится на машине за преступником, дерется, стреляет, — а когда вроде бы бездействует: реагирует на собеседника, задумывается, слушает, ходит. В «Принципе домино» — а это, несомненно, одна из лучших его работ — Рой запоминается лучше всего, казалось бы, в мелочах. Запоминается неподражаемая мгновенная ухмылка, когда при первых встречах в тюрьме заговорщики фотографируют его для фальшивого паспорта: в ней лукавство, вызов, надежда на то, что удастся перехитрить весь мир. Запоминается, как, уже на свободе, он реагирует на приглашение генерала сесть в вертолет: сейчас будут знакомить Роя с местом будущего покушения, а заодно проверят его снайперские способности. Какая еле заметная, про себя, улыбка превосходства пробегает по его лицу в ответ на вопрос, хорошо ли он стреляет; каким небрежным движением бывшего солдата от берет автомат, легко взбирается в вертолет и в полете привычно упирается взглядом в стенку перед собой, не обращая внимания на раскрытый прямо у ног проем и волшебной красоты пейзаж внизу — из этих крошечных деталей, актером не пелалируемых, словесному описанию почти не подвластных, складывается непререкаемая достоверность образа. Хэкману достаточно совсем, казалось бы, малого, чтобы вдруг скользнуть в глубину характера, приоткрыть его суть. В «Принципе домино» есть эпизод, когда после покушения заговорщики привозят Роя в свою тайную резиденцию, и он понимает: теперь он больше не нужен, и если хочет спастись, пора действовать. Разбив графин, он молниеносным движением захватывает сзади юного Пайна, вонзает осколок ему в горло и требует доставить на виллу похищенную заговорщиками жену. Чтобы дело шло быстро, каждые пять минут он будет погружать осколок все глубже. И вот растерянную, настороженную женщину вводят в комнату. Что станет играть актер в этой ситуации? Облегчение? Триумф? Радость встречи? Хэкман

играет... стыд. Ему омерзительно, что любимая женщина видит его таким: жестоким, держащим осколок у горла безоружного врага; что он заставляет ее смотреть на кровь. Еле заметная тень пробегает по его лицу. Почти неуловимым движением он отворачивает от нее позеленевшего от страха Пайна. И глухо, едва слышно роняет одно слово: «Прости». На экране это длится секунду, но емкость этой секунды огромна.

И с той же ювелирной тонкостью и точностью передает Хэкман главный, высший смысл роли. Не просто сильного, готового на риск человека играет он. Он играет абсолютную убежденность в своем праве на свободу и готовность ежесекундно это право подтверждать. Он внутренне раскован, не привык ни бояться, ни сгибаться в поклоне. У него размашистая, твердая походка, широкий жест, прямой взгляд. Простой плотник, он исполнен достоинства и держится подчеркнуто на равных с заговорщиками, хотя прекрасно понимает, что эти загадочные джентльмены обладают огромной властью. И это свойства, присущие не только ему лично, — вот что важнее всего здесь для Креймера. Эту горделивую и наивную веру в индивидуальную свободу, якобы не ограниченную ничем, в то, что человек способен справиться с жизнью один на один, если он не сплывет и не размазая — разве не внушали ему с детства, что он живет в самой свободной стране? — эту веру Рой разделяет с миллионами своих соотечественников. И когда такой герой терпит крах, вместе с ним рушится и эта иллюзия, и сквозь историю утраты им свободы проступает мысль о несвободе всеобщей.

Она проступает тем яснее, чем яснее вырисовывается, по ходу мытарств Роя, та непомерная, жуткая, леденящая душу свобода, с которой действуют его противники. Для них нет ничего невозможного. Начальник тюрьмы организует побег Роя так, как будто всю жизнь этим и занимался. В роскошной гостинице, куда его доставляют, подкуплены или запуганы все. Заговорщики первым делом устранивают ему телефонный разговор с женой. После их ухода Рой пытается выяснить у те-

лефонистки, с каким номером его соединяли. «Вас ни с кем не соединяли, сэр», — отвечает безмятежный голосок. Но это еще пустяки... С той же легкостью, один за другим, исчезают из жизни все, хоть как-то причастные к делу. Убит шофер машины, вывозившей Роя из тюрьмы. Убит (как думает Рой) его друг, сосед по тюремной камере. Бывший адвокат Роя пытается внушить ему, что сопротивляться бесполезно: его «уберут» так, что концов не найдешь, и в газетах, насмешливо добавляет он, ничего не напишут. За этот совет расплачивается жизнью и сам адвокат. А в финале под колесами грузовика погибает и жена героя.

К услугам заговорщиков и банк, и авиакомпания, и полицейские власти в соседней латиноамериканской стране, и военная база, откуда взлетает вертолет. Их люди — повсюду. «Добрый» врач, который еще в военном госпитале подолгу беседовал с Роем, оказывается, проверял его пригодность для будущего «предприятия». Симпатяга-сосед по камере — агент, приставленный для наблюдения...

Бредовое ощущение обреченности изобразительно воссоздано в фильме «ходом от обратного». На экране — рекламная, глянцева, словно с почтовой открытки скопированная среда: мост Золотые ворота, отель «Ридженс хайэтт» в Сан-Франциско — новейший архитектурный опус знаменитого Портмэна, роскошные виллы; цветники, прибор у живописных скал. Много солнца, ветра, зелени, сверкающего стекла. Но мир этот как-то мало населен, вокруг героя нет «посторонней» жизни, он окружен жутковатой пустотой, словно пронизанной чьим-то неотступным взглядом. «Улыбка» среды постепенно приобретает черты искусственной безмятежности, словно улыбка главного заговорщика Тэгга, за ее подчеркнутую живописность начинает все настойчивее проступать нечто пугающее и неумолимое.

Креймер прежде всего «актерский» режиссер. Раньше ему не всегда удавалось достичь цельности пластического образа фильма. «Принцип домино» в этом смысле удачнее многих других его картин. Вкус изменяет режиссеру только в эпизоде в ресторане, где «краснота» фильма начинает работать не по

назначению. Она уместна и выразительна, когда используется контрапунктом, чтобы резко оттенить мрачность сюжета, и невыносима, когда применена всерьез, звуча в унисон с темой счастья нашедших друг друга супругов.

Может быть, криминальный сюжет фильма и в самом деле не в полной мере воплощает и проясняет мысль, заявленную в прологе. Но трудно отрицать, что он точно передает эмоцию, обретающую в нынешней Америке уже социальные масштабы, — чувство незащищенности перед произволом анонимной, бесконтрольной, абсолютно всемогущей власти. «Принцип домино» воссоздает и ощущение угрозы, и растерянность перед ее неуловимостью.

Два фильма о современной Америке, два сюжета о политических заговорах. Разный материал, разные жанры, разные углы зрения. «Вся президентская рать» пыталась внушить зрителю веру в то, что Уотергейт — неприятный, но случайный эпизод в политической жизни страны, упование на то, что принципы демократии живы и находятся под защитой таких институтов, как «свободная пресса». Пять с лишним лет спустя после Уотергейта мир стал свидетелем того, как с благословения высшей власти США совершается уже не внутреннее, а внешнее вторжение со «взломом» государственных границ другой страны, Ирана, причем совершается тайно, вопреки законодательству, без одобрения конгресса. Так откровенно пропагандистские выводы фильма оспариваются ходом реальных событий.

Выводы «Принципа домино» мрачнее. Фильм говорит о крахе надежд отдельного человека отстоять свою правоту силой и смекалкой — исконно американское понятие «личной предприимчивости» обесценено в обществе, где свободой обладают лишь власть придержащие, где и законы могут по их воле быть обращены в пустой звук.

И пусть «Принцип домино» основан на ситуации слишком экстраординарной, слишком локальной: за перипетиями авантюры его интриги проступает главное — констатация неблагополучия, скрытого за глянцевым фасадом, ощущение несвободы, охватывающее сегодня все чаще и чаще «свободную» Америку.

Умберто Солас

Вступая в третье десятилетие...

Свою первую короткометражную ленту «Касабланка» (из серии «Популярная киноэнциклопедия») Умберто Солас снял в 1961 году, когда ему еще не исполнилось и двадцати лет. Ныне Солас — известный кубинский режиссер, поставивший такие фильмы, как «Мануэла», «Люсия», «Кантата о Чили», получившие широкое признание на Кубе и за ее пределами, награжденные почетными премиями представительных международных киносмотров. Работу в игровом кино Умберто Солас сочетает с деятельностью режиссера-документалиста. В фильмах этого художника, всегда очень ярких, экспрессивных по языку, нашли свое отражение эпизоды героической летописи борьбы кубинского народа за независимость, идеи интернациональной солидарности трудящихся латиноамериканского континента.

Корреспондент «ИК» Н. Савицкий встретился с Умберто Соласом в Гаване и попросил режиссера поделиться с читателями журнала своими мыслями о путях развития социалистического киноискусства Кубы; сегодня мы публикуем запись их беседы.

Становление кубинского национального кинематографа началось с организации ИКАИКа, Кубинского института киноискусства и кинопромышленности, созданного в первые месяцы после победы революции на Кубе. Этот факт из истории кубинского кино, наверное, известен читателям вашего журнала, и все же мне хочется еще раз напомнить о нем в самом начале нашего разговора, поскольку именно ИКАИК, одно из первых учреждений новой государст-

венной структуры, стал тем ядром, из которого впоследствии выросла кинематография Кубы, а деятельность его — с первых шагов — отразила основные принципы построения социалистической культуры в нашей стране. Процесс культурного строительства на Кубе имеет свою предысторию; на некоторых ее важных моментах мне хочется сейчас остановиться, изложив собственную точку зрения по этому вопросу.

В годы, предшествовавшие кубинской революции, 20-летие которой отмечалось в прошлом году, в культуре страны происходила борьба, связанная с общей социально-политической ситуацией, с ожесточенной классовой борьбой на Кубе. В области художественного творчества это была прежде всего борьба элитарной культуры буржуазных классов, занимавших господствующее положение и направлявших в русло официальной государственной политики все средства массовой информации, и — демократической культуры народных масс, лишенной возможностей для свободного развития. Тем самым определялись особенности первоначального этапа созидания новой культуры, этапа, показательного, как я полагаю, для любой страны, где совершается народная революция и последующие революционные преобразования в интересах народа. Ныне мы уже миновали эту стадию, поэтому вряд ли стоит задерживаться на ней подробно. Единственное, на что мне хотелось бы сейчас обратить внимание, это — специфика упомянутого этапа у нас, связанная с особой обстановкой в стране, долгое время существовавшей в условиях господства неокolonизма, находившейся в зависимости от соседней империалистической державы. Кроме того, нужно помнить, что кубинская культура исторически развивалась в процессе синтеза двух национальных культур: испанской, точнее — креольской, культуры и культуры африканской; обе они были привнесены на нашу почву в результате колонизации острова и распространения рабства в связи с расширением производства сахара.

Когда мы говорим о влиянии африканской культуры на культуру кубинской нации, то прежде всего имеем в виду обычаи и культурные традиции народа йоруба. Распространяясь

на Кубе вместе с появлением первых рабов, культура йоруба неизменно взаимодействовала с элементами культуры, привнесенной в Латинскую Америку европейцами; одновременно в ней были и черты культуры других африканских регионов. Все это в целом давало сложный сплав. Его характерной чертой был религиозный синкретизм — своеобразное соединение католической религии и африканских религиозных верований и ритуалов. Например, св. Варвара католиков превратилась у йоруба в богиню Чанго, некое божество, наделенное теми же качествами, что и католическая святая.

Разумеется, в понятие синкретической культуры входят не только религиозные аспекты. Музыка, танец, а позднее поэзия формировавшейся кубинской нации тоже несли в себе черты синтеза различных культур; процесс их слияния имел огромное значение для всей общественной жизни Кубы. Со временем он находит свое отражение и в политической борьбе против колониализма и рабства, а в более поздний период — в классовой борьбе. Ассимилируя элементы синкретической культуры, на Кубе начала зарождаться демократическая культура народных масс с ее изначальной гуманистической направленностью. Примерно с середины XIX века обозначенное явление приобретает более определенные очертания, закладываются основы новой, будущей национальной культуры Кубы; вследствие осознания общности исторических судеб нашей страны и всех других стран латиноамериканского континента начинают формироваться интернационалистские черты кубинской культуры. Постепенно зарождающаяся народная культура вступает в противоречие с колониальной культурой и далее — с культурой национальной буржуазии, все более превращавшейся в неоколониалистскую по мере усиления вмешательства североамериканского империализма в дела Кубы. Эти противоречия и вызванная ими борьба особенно обостряются в первые послереволюционные годы. В конечном итоге народная культура становится общенациональной культурой страны, вставшей на путь социализма; при этом она сохраняет и развивает свое национальное своеобразие, возрождает и по-новому осмысливает куль-

турные народные традиции и свои исторические корни, творчески воспринимая достижения прогрессивной мировой, социалистической культуры. Обо всем этом мне хотелось напомнить сейчас, ибо вне перечисленных выше явлений и особенностей невозможно правильно понять процесс становления и движения кубинской социалистической культуры, важной составной частью которой является наше киноискусство.

После победы революции 1959 года на Кубе сразу же были предприняты решительные попытки придать культурному развитию страны новое направление, отвечавшее социальным и политическим задачам страны, которая обрела подлинную независимость и приступала к строительству социализма. В русле этого направления создавалось и новое национальное киноискусство Кубы.

Здесь уместно, как я полагаю, сделать одно замечание. В ходе строительства новой культуры, призванной непосредственно служить задачам революционного переустройства жизни, всегда есть опасность вульгарного социологизма, искусственного ограничения сферы художественного творчества. С другой стороны, в процессе становления возможно нетворческое восприятие новой культурой элементов культур других стран и народов. Неполадотворно, наконец, и абсолютизировать ценность фольклорных культурных традиций. К счастью, в целом нам удалось избежать каждой из этих опасностей, что доказывается художественной практикой на Кубе после революции.

Для кубинского революционного кино большое значение имел опыт документалистики, особенно на первоначальном этапе становления нашей кинематографии. Иногда, правда, и в документальных фильмах тех лет появлялось упрощенное, псевдоисторическое «объяснение» национальных корней нашей культуры. Отчасти это происходило из-за боязни слепо подражать другим развитым национальным культурам. Но в то же время мы смогли тогда создать несколько значительных картин, таких, к примеру, как «История революции» и «Куба танцует». В этих лентах, кстати, проявился интерес их авторов к достижениям итальянского неореа-



*Умберто Солас (слева)
на съемочной площадке*

лизма, в них видны попытки показать нашу действительность, опираясь на неореалистическую стилистику. Правда, надо помнить, что неореализм отвечал состоянию общества, практически не имевшего аналогий с социальной структурой нашей страны после революции. Мне в то время было 20 лет, но я уже тогда понимал неправильность подобного пути и отвергал его. Впрочем, и в моей позиции того периода было много ошибочного. Например, неореализм казался мне уже устаревшим течением, мне, как и некоторым моим коллегам, ближе были эстетические поиски французской «новой волны», хотя мы, как мне представляется, никогда не стремились следовать им эпигонски, бездумно. В дальнейшем успехи кубинских кинематографистов связаны с более глубоким анализом действительности, в частности, исторического прошлого Кубы, народно-освободительной борьбы; тогда же, в начале второго

этапа истории нового кубинского кино, которое я отношу к 1963—1964 годам, естественно произошел и отказ от стилистики «новой волны».

Именно в эти годы мы начинаем особенно отчетливо и глубоко осознавать ту роль, которая отводится нам, кинематографистам, в развитии национальной революционной культуры Кубы. В условиях социалистических преобразований, осуществлявшихся в стране, кино с этого времени занимается активным поиском национальной стилистики, средств художественной выразительности, языка, в наибольшей степени отвечающего специфике национальных культурных традиций и особенностям зрительского восприятия нашей аудитории. В теоретическом и практическом отношении эти поиски

означают также новое осмысление исторических корней нашей новой культуры.

Замечу, что с самого момента зарождения нового кино на Кубе мы занимались художественным исследованием истоков нашей культуры, в частности, кинематографической культуры. Однако на первоначальной стадии это не всегда происходило творчески. В фильмах тех лет воспроизведение жизненных явлений чаще всего не сопровождалось сколько-нибудь серьезными обобщениями. Но начиная примерно с 1963 года деятели кубинской кинематографии глубже задумываются над судьбами своей родины, в их произведениях намечается аналитический подход к событиям как отдаленного, так и недавнего прошлого Кубы. Одновременно мы в значительной мере смогли преодолеть опасность «популярной», упрощенной трактовки соответствующей проблематики, стараясь утвердить в новых условиях и на новом материале первые достижения, имеющие связь и с традициями народной культуры. Мы не упускали из виду, что поиск национальных культурных корней не означает возвращения к архаическим моделям или механического копирования художественных приемов, издавна известных в кубинском народе.

Указанный этап представлен, в частности, творчеством Сантьяго Альвареса («Циклон», «Сейчас») и Томаса Гутьереса Алеа («Двенадцать стульев», «Смерть бюрократа», «Воспоминания об отсталости»), Хулио Гарсии Эспиносы («Приключения Хуана Кинкина») и Хорхе Фраги («Одиссея генерала Хосе»). В это же время начинается и моя активная работа в игровом кино: в 60-е годы мною были сделаны фильмы «Мануэла» и «Люсия».

Жизнь искусства, как и творческую биографию художника, далеко не всегда можно четко разграничить на периоды. Про самого себя, например, я никогда не могу с полной определенностью сказать, что, мол, в таком-то году мои представления о кино изменились так-то и так-то... Надеюсь, вы понимаете, как трудно экстраполировать собственный опыт на общую картину того кинематографа, в развитии которого принял некоторое участие сам. Возможно, в будущем киноведа и историки кино проде-

лают подобную работу с большим успехом...

Отвечая на следующий вопрос — относительно основных идейно-тематических направлений в современном кубинском кинематографе, — прежде всего хочу подчеркнуть следующее: сегодня мы, как никогда прежде, чувствуем себя создателями новой социалистической культуры. По моему личному убеждению, мы ее создаем, участвуя в процессе, который еще не завершен. В определенном смысле, мы находимся сейчас на переходной стадии — к зрелости, к формированию развитой социалистической культуры кубинской нации. И как это всегда бывает на переходе от одной стадии к другой, мы еще подвержены сильным внешним влияниям. Поймите меня правильно: искусство любой страны не может успешно развиваться, используя только собственные достижения или традиционные художественные ценности, только национальный культурный опыт. Кубинские кинематографисты с интересом и вниманием присматриваются к тому, что создается в мировом прогрессивном киноискусстве. Это совершенно естественно, не так ли? Но для нас важен и самостоятельный поиск — новой тематики, новых средств киноязыка, отвечающих самобытному характеру нашего художественного мышления, нашим национальным культурным традициям.

Убежден, что при этом неизменно должна существовать и крепнуть — отнюдь не в примитивных схематических формах — живая связь между художественной культурой, творческой деятельностью национальных художников и общественно-политической жизнью нации. По моему мнению, именно это качество и отличает кубинское революционное киноискусство. А степень его проявления в творческой практике отчасти отражает те неизбежные противоречия, которые сопутствуют переживаемому нами процессу нового исторического развития, начавшемуся более двадцати лет назад.

Поскольку мы, кубинские кинематографисты, со всей отчетливостью ощущаем свою причастность к той социалистической культуре, которая создается и нашими усилиями, поскольку этот важнейший факт прочно укоренился в нашем сознании, мы в своей работе опираемся и на

заново возникающие традиции художественного творчества на Кубе, на завоевания смежных искусств: театра, литературы, живописи, музыки. Делать это тем более необходимо, если принять во внимание, что до революции кубинского кино просто не существовало. Чего нельзя сказать о литературе, театре, живописи или музыке. И когда сегодня мы утверждаем необходимость освоения национальных культурных традиций нашим кинематографом, то в первую очередь имеем в виду кубинское изобразительное искусство, кубинскую литературу. Без этого нам не обойтись. Изобразительная культура лучших фильмов, созданных на Кубе, удачные экранизации наших классических романов подтверждают плодотворность подобного подхода.

Сейчас, когда кубинское кино вступило в третье десятилетие своей истории, мы уже можем говорить и о некоторых собственно кинематографических наших традициях, например, о традиции документализма. Уже в самом начале нашего пути, в новой общественно-политической ситуации, возникшей после революции, нам показались очень заманчивыми перспективы, открываемые документальным кинематографом, возможности взаимодействия игрового и документального кино. Прежде всего мы видели здесь способ более точного, реалистического отображения действительности. И потому в истории кубинского киноискусства был период, когда мы очень увлекались большими, полнометражными документальными фильмами. Возникло своего рода соперничество между игровыми картинами и документальной кинопублицистикой, которая, как известно, иногда может более эффективно воздействовать на зрителя. Ведь документалистика, вплотную приближаясь к реальному предмету, к событию и обстановке в момент съемки, может в то же время максимально удаляться от них при монтаже ленты, выявляя обобщающий смысл материала, зафиксированного на пленке. Самый яркий и убедительный в этом смысле пример — лучшие фильмы Сантьяго Альвареса.

Видимо, вследствие увлечения документалистикой и ее возможностями в кубинском игровом кино в первой половине 70-х годов и возникает некоторая «пауза»: в эти годы игровых

картин выпускалось мало. Однако в целом опыт кубинской документалистики, несомненно, положителен, поскольку, опираясь на него, мы ближе подошли к самой действительности, приняли более активное участие средствами кино и в строительстве новой культуры, и в созидательных процессах, сопровождавших возникновение новых, социалистических общественных отношений в нашей стране. Именно в 70-е годы создаются многие наши важные документальные фильмы, посредством которых мы старались оказать влияние на характер социального развития на Кубе. А игровой фильм воспринял от документалистики немало в смысле художественных приемов, средств выразительности.

Справедливости ради необходимо отметить, что акцент на документалистику имел и некоторые отрицательные последствия. Наша публика, приученная — в большей своей части — к буржуазному кино, занимавшему господствующее положение в репертуаре кубинских кинотеатров в дореволюционные годы, далеко не сразу смогла научиться воспринимать документальные ленты так, как хотелось бы этого их создателям: активно, сопоставляя увиденное на экране с собственными жизненными впечатлениями. Кроме того, многие у нас привыкли, что фильм — это снятый на пленку роман, плод художественного вымысла, и широкому зрителю трудно было поначалу принять тот факт, что в кинотеатре показывают, скажем, двухчасовую ленту, в которой нет ничего придуманного, все герои и события реальны. И все же как раз документальный фильм — сегодня, с дистанции времени, это особенно очевидно — дает в кубинском кино примеры наиболее глубоких и аналитичных раздумий по поводу революционных преобразований у нас в стране. Однако, повторяю, мы одно время были уж слишком увлечены возможностями документалистики, проявляя некоторое пренебрежение к игровому кино, которое, как я убежден, может быть ничуть не менее эффективным и действенным средством анализа действительности, может играть весьма важную политическую роль и внести собственный заметный вклад в процесс революционной перестройки жизни общества.

Сегодня, как мне кажется, мы вступили в по-

лосу оптимального равновесия — выпускаем и документальные и игровые картины, в обоих случаях не органичиваясь художественными концепциями и приемами, непосредственно продиктованными только спецификой документального кинематографа. Одновременно надо отметить и такую существенную особенность кубинского игрового кино: у нас немало создается фильмов, которые можно поместить где-то посередине, в пограничной области между документалистикой и игровой кинематографией, поскольку в них широко использованы средства документального киноискусства, хроникальный материал.

Кубинское кино в его теперешнем состоянии все более определенно сознает необходимость говорить о насущных проблемах общества, не пользуясь богатым арсеналом современного киноискусства во всей полноте. Это стремление реализовано в целом ряде произведений на исторические сюжеты, для которых характерны попытки художника-современника, обогащенного новым опытом, обладающего новым взглядом на мир, глубоко осмыслить исторические процессы и явления, способствовавшие формированию кубинской нации, подготовившие наше настоящее. Для примера назову такие фильмы, как «Последний ужин» Томаса Гутьерреса Алеа, картины Серхио Хирала «Другой Франсиско» и «Ренчадор», «Человек из Майсинику» Мануэля Переса.

Полагаю, что и моя последняя по времени работа «Кантата о Чили» может быть отнесена к этому ряду.

Перспективные планы кубинской кинематографии включают создание большего, чем прежде, количества картин на сюжеты, взятые из современности; вероятно, в будущем такие произведения составят до трех четвертей всех фильмов, выпускаемых на Кубе. И если уже сегодня мы располагаем принципиальной возможностью выйти на столь высокий уровень производства картин современной тематики, то этому, думается, мы обязаны нашим лучшим историческим фильмам, подготовившим наступление следующего этапа в развитии кубинского киноискусства. Попутно хочу заметить, что в кубинском кино исторический фильм как фор-

ма отображения национально-освободительной борьбы кубинского народа, как средство самовыражения нации и как способ выявления национальных исторических корней, — играл заметную роль практически на всех стадиях пройденного нами пути. Но примерно со второй половины 70-х годов поиски здесь усложнились: я имею в виду и проблематику соответствующих произведений и их более совершенный образный строй.

Что же касается более широкого освоения современности на экране, к чему мы готовимся, то здесь существуют и предпосылки в виде уже состоявшихся работ. К ним я причисляю, например, картины Сары Гомес «Неким способом» и «Слово предоставляется вам» Мануэля Октавио Гомеса.

Кубинский кинематограф «современной темой», конечно же, не должен быть искусством, наблюдающим за окружающей действительностью пассивно, как бесстрастный свидетель. Мы рассчитываем, что он будет представлен фильмами — участниками революционных преобразований, произведениями по-настоящему боевыми, активными, полемически заостренными; догматизм и умозрительность должны быть им чужды во всяком случае. Только тогда, по моему личному убеждению, мы сможем рассчитывать на тесный контакт со зрителем, что является непременным условием социально значимого искусства.

Да, мы понимаем, что это — задача не из простых. Вот, например, фильм Октавио Кортасара «Учитель», события которого относятся к 1961 году. Конечно, это не совсем современность, но еще и не история. Так вот, «Учитель» — это попытка свидетельства о людях, на практике осуществляющих культурную революцию, последовавшую на Кубе за революцией социальной, рассказ о поколении, вложившем столько сил в дело просвещения народа.

Вспомним в связи с этим, что кубинские документальные ленты, снятые в первые годы революции, привлекли к себе всеобщее внимание прежде всего тем, что они были оригинальны, неповторимы настолько, насколько оригинальна и неповторима была сама революция на Кубе. Свежесть и выразительность нашей документа-



*«Учитель»,
режиссер Октавио Кортасар*

листки прежде всего обеспечивались, видимо, тем, что ее создавали художники, бывшие непосредственными свидетелями и участниками незабываемых событий первых послереволюционных лет. Они снимали картины открытого публицистического пафоса, что представляется мне важнейшей чертой кубинского документального кинематографа, с наибольшей силой воплощенной в работах Сантьяго Альвареса.

Вступая в третье десятилетие своей истории, кубинская кинематография ощущает у себя за плечами богатый и разнообразный опыт. Встает вопрос — насколько кубинское кино отвечает в настоящее время главным общественно-политическим задачам национальной культуры. В общем виде ответ на него может быть, как я убежден, только положительным. Однако конкретная мера участия нашего кино в решении насущных общественных проблем еще не столь велика, чтобы чувствовать себя в этом смысле полностью удовлетворенным. Наше кино никог-

да не стояло в стороне от революционного процесса на Кубе, это факт бесспорный. Да и могло ли быть иначе, если наше киноискусство самым своим рождением обязано революции! Но ведь нужно учитывать и сложность художнического ответа на актуальные вопросы общественного развития...

Буду говорить о собственных вещах. Например, когда я работал над картиной «Кантата о Чили», то поставил перед собой задачу связать революционную тему с такими средствами выразительности, которые позволили бы донести до зрителя затрагиваемые на экране проблемы в контексте революционной ситуации и революционного сознания. Мне при этом не хотелось отталкиваться от каких-либо известных и отработанных формул. Кроме того, я понимал,

что жанр «политического кинематографа» — весьма непростая область творчества, а постановку на революционную тему нельзя сравнить с обсуждением конкретного вопроса революционной работы, скажем, на собрании или митинге. Иначе говоря, по моему убеждению, «мобилизация» людей средствами художественного воздействия много сложнее и не столь быстро осуществима — по сравнению с мобилизацией путем неких организационных мер, прямого призыва. Думаю, вы со мной согласны. Кстати, документальный, публицистический фильм располагает большими возможностями в этом смысле. В то же время мне кажется, что и документальное и игровое кино должно стремиться к синтезу, к балансу эмоциональных и «тезисных», рационалистических моментов. Установить точную пропорцию между «тезисным» и эмоциональным подходом необходимо, хотя и сложно практически.

Художественное, точнее, игровое кино требует в общем случае продуманности формы, сложности «одежд», в которые облекается идея: документальные «одежды» не столько проще, сколько иные. В конкретном случае все зависит как от материала, так и от автора. Думаю, что одаренный художник-документалист может достичь в своем искусстве столь же высокой эмоциональности, как и его талантливый собрат по игровому кино.

Если говорить о наиболее значительных явлениях в кубинском кино последних лет, то в первую очередь надо назвать «Последний ужин» Томаса Гутьереса Алеа. Этот фильм показался мне очень интересным и примечательным — хотя бы уже потому, что он выходит за рамки чисто дидактического мышления. Едва ли не впервые у нас появилось произведение, в котором органично соединились авторские представления об историческом событии и политические идеи с их объективным анализом. В картине Алеа есть одна находка, которая кажется мне необыкновенно важной. Негры-невольники изображены на экране не однозначно; каждый из них — индивидуальность. Да и остальные персонажи, представляющие тогдашние слои кубинского общества (действие картины происходит в XVIII веке), обладают подробно раз-

работанными характерами, а не «раскрашены», как это иногда бывает, какой-то одной краской. Режиссер подошел к материалу с собственных, зрелых позиций, избежав искажений, возможных в силу развитого индивидуального видения предмета. Как мне кажется, ближайшие годы должны стать временем настоящей зрелости киноискусства Кубы и упрочения его связей со зрителем. Очевидно, в ближайшем будущем мы станем глубже освещать проблемы нашей революционной истории и вопросы современной жизни, связанные со строительством социализма, с формированием нового человека. В решении этих задач документальное и игровое кино Кубы будут действовать сообща. Игровой кинематограф должен будет больше интересоваться современностью. Но и исторический фильм сохранит свое важное положение.

Политика нашей партии в области культуры, в частности, в сфере кинематографии ясно обозначена с первых дней революции: ее основные принципы были сформулированы в известном манифесте Фиделя Кастро, адресованном интеллигенции в 1961 году. Этот документ оказал огромное влияние на судьбы художественной культуры в стране, совершившей революцию. Впоследствии его идеи были подтверждены и развиты в других партийных документах, в решениях I съезда Коммунистической партии Кубы по вопросам культуры. Исходя из поставленных перед нами задач, мы, деятели кубинского кино, обязаны внести собственный заметный вклад в революционную работу, для чего мы располагаем всеми необходимыми условиями. Наше искусство должно удовлетворять возрастающим запросам трудящихся масс, рабочих и крестьян, используя для этого самые разнообразные художественные формы и самые действенные средства.

Идеи интернационализма являют собой одну из главных предпосылок развития кубинского киноискусства в настоящее время. Их актуальность в последние годы с особой ясностью подтверждена событиями, происходящими в различных регионах мира. И мы не можем не испытывать чувства удовлетворения оттого, что многие наши фильмы стали явлениями, имеющими интернациональную значимость, получили

самый широкий международный отклик. Даже обращаясь к локальным темам, мы, как правило, создаем интернационалистское по своему духу, гуманистическое искусство. Мы постоянно помним, что являемся частью континента Латинской Америки, где революционные идеи, идеи антиимпериалистической борьбы всегда находили живой отклик, где они вписываются в контекст действительности.

Впрочем, в своем творчестве мы выходим и за рамки региона, разрабатывая и освещая (в документальном кино) темы, опирающиеся на реалии азиатского и африканского материков, создавая фильмы о событиях в Анголе и Эфиопии, Вьетнаме и Лаосе. Независимо от имеющихся в культурном отношении отличий, мы ощущаем себя членами мирового содружества, участниками мирового революционного процесса, чувствуем свою общность со всеми народами, ведущими национально-освободительную борьбу, выступающими против международной реакции и прорывов империализма. И кубинское кино нередко обращается к людям в любой части света.

Революционное киноискусство Кубы испытало на себе исключительно большое влияние со стороны кинематографа Советского Союза и других социалистических стран. Что касается меня лично, то, если позволена мне будет такая смелость, я хотел бы считать себя учеником Сергея Эйзенштейна, кинематографистом, старающимся следовать по намеченному им пути. Для меня творческое и теоретическое наследие Эйзенштейна — самая большая и прекрасная ценность в искусстве. Признаюсь, что всякий раз, прежде чем приступить к очередной работе, я непременно пересматриваю фильмы Эйзенштейна. Обычно я смотрю две ленты — «Броненосец «Потемкин» и вторую серию «Ивана Грозного». На мой взгляд, идеальным было бы найти равновесие эстетических начал, питающих эти столь несхожие между собой и столь совершенные произведения великого режиссера. Повторяю, влияние советского киноискусства на кинематограф Кубы весьма значительно и разнообразно. Речь, конечно же, идет не только о советском кино 20-х годов (правда, оно нам ближе хотя бы потому, что мы переживаем

почти то же историческое время, которое пережили народы России после победы Октябрьской революции); мы с пристальным вниманием наблюдаем за всеми современными достижениями кино мира социализма и прогрессивного мирового кинематографа, мы ищем в них для себя вдохновляющие примеры. Советское киноискусство наиболее ярко и полно выражает идеалы социалистического содружества, идеалы коммунизма. Вместе с лучшими произведениями кинематографа других братских социалистических государств советские фильмы поэтому неизменно привлекают нас и вызывают нашу горячую симпатию.

Гавана

Синерама

Аргентина

В докладе Комиссии по правам человека Организации американских государств (ОАГ), проводившей расследование случаев «исчезающих» — бесследного исчезновения людей в Латинской Америке, отмечается, что с января 1980 года в Аргентине зарегистрировано 15 тысяч подобных случаев. Судьба пропавших без вести не известна. Среди многих деятелей культуры, числящихся в этом страшном списке, — режиссер Раймундо Глейзер.

Глейзер — автор документальных лент, в частности такой известной картины, как «Замороженная революция», — считался многообещающим представителем нового латиноамериканского кино; его по праву можно причислить к кинематографистам, для которых жизнь в искусстве неотделима от жизни страны и социальной борьбы на континенте.

В «Замороженной революции», рассказывал Раймундо Глейзер в одном из своих последних интервью, я последовательно стремился провести следующую мысль: в условиях Латинской Америки есть лишь один путь для осуществления радикальных преобразований — это революция. Революция социалистическая, подобная той, что совершилась на Кубе. В нашей картине, мы показываем, какие средства использует национальная буржуазия, обманывая народ.

Мы полагаем, что идеи, по-

ложенные в основу нашей ленты, где монтажно соединен материал, снятый нами, и кадры хроники периода с 1910 по 1917 год, достаточно актуальны. Не забывая при этом, что революционный процесс на континенте подвержен естественной динамике времени.

Большинство фильмов, которые мы снимаем в Латинской Америке, — продолжал Глейзер, — не рассчитано на коммерческий прокат. Они демонстрируются в университетских кинематках, в рабочих клубах, а порой и под открытым небом, если не мешает полиция... Мы знаем, что наши соотечественники еще плохо информированы, и прекрасно сознаем свой долг — долг «политических кинематографистов». Мы сражаемся с камерой в руках. Наша цель — донести до масс передовые идеи нашего времени.

Можно сказать, что мы делаем кино «за спиной истеблишмента» и в силу этого не пользуемся никакой официальной поддержкой. Наши фильмы редко идут в больших залах, обычно их смотрят группы по 20—30 зрителей. Пожалуй, единственным исключением была демонстрация политических фильмов во время студенческих волнений в Кордове в 1975 году: тогда картина «Время раскаленных печей» собирала аудиторию до трех тысяч человек. Но, как мне кажется, важнее проагандировать политически четкую идею десятку людей, чем политически индифферентную и расплывчатую — тысячам. Главное в нашем деле — идейная позиция, ясная цель. Мы знаем: революционная борьба в Латинской Америке будет долгой, и мы должны быть готовы к суровым битвам...

«Дело Раймундо Глейзера», по официальной версии, «похищеного элементом, «не известными федеральной полицией» и позднее бесследно исчезнувшего», сейчас прекращено. Вероятнее всего, как об этом говорили на недавней встрече кинематографистов Латинской Америки в Гаване, он был тайно вывезен за пределы Буэнос-Айреса и погиб от рук фашиствующих молодчиков. Так ре-

акция расправляется с неугодыми ей лицами во многих латиноамериканских странах.

В. Привалов

Болгария

«Аплодировать воспрещается» — так названа новая книга известного болгарского кинокритика Георги Стоянова-Бигора, выпущенная «Партиздатом» НРБ и рассказывающая о том, в каких условиях болгарские зрители впервые знакомились с советским кино в предвоенные годы. Это далеко не первое обращение Стоянова-Бигора к материалу, связанному с историей советского киноискусства. Он автор таких книг, как «Четвертое поколение советской кинорежиссуры», «Первооткрыватели советской киноэстетики», «Фильмы «золотого фонда» (25 очерков, посвященных шедеврам советской кинематографии, — от «Броненосца «Потемкин» до «Калины красной»).

На обложке книги «Аплодировать воспрещается» — Чапаев в алой бурке, на боевом коне, а фоновым изображением служит коня донесения агента болгарской охранки по поводу демонстрации фильма братьев Васильевых в Софии в конце 30-х годов.

«Пожалуй, это не совсем обычная книжка, — говорил Стоянов-Бигор в беседе с корреспондентом «ИК» на XI МКФ в Москве. — Необычная, прежде всего, благодаря драматизму описанных в ней событий, героической истории советского кино, трудно проникавшего на экраны фашистско-монархической Болгарии. В старых полицейских архивах удалось обнаружить совершенно уникальные документы, характеризующие деятельность царского министерства просвещения, выполнявшего функции официальной цензуры и активно противодействовавшего показу фильмов из Советского Сою-

за в стране в предвоенное время. Цензура выпускала многочисленные циркуляры, одним из которых зрителям запрещалось аплодировать во время демонстрации советских картин. Предлагая вниманию читателей обширные архивные выдержки, я снабдил их публицистическим комментарием. Так появилась на свет эта книга. Работать над ней было очень интересно, порой я чувствовал себя в положении криминалиста, ведущего важное расследование. И вновь убедился, насколько необходимы были нам в те годы советские ленты, какую важную функцию выполняли они в стране, искусственно изолированной от влияния прогрессивной культуры. Немногие советские фильмы, прорывавшиеся сквозь цензурные запреты, пользовались огромной любовью болгар, и, несмотря на предупреждения, многие зрители аплодировали в зале, попадая за это в полицию. Каждый фильм из Советского Союза звучал в тогдашней Болгарии как артиллерийский залп; на этих лентах воспитывались целые поколения болгарских патриотов».

Н. Лагина

Вьетнам

На экраны страны вышел новый документальный фильм «Предатели» (автор сценария и режиссер Чан Ван Тхюи) — гневное обвинение в адрес китайских экспансионистов. Картина показывает, как реакционное руководство Пекина повернуло на путь забвения идеалов марксизма-ленинизма и пролетарского интернационализма, предав интересы китайского народа. В фильме рассказывается о подрывной деятельности китайских гегемонистов, направленной против национально-освободительных движений в Африке и Латинской Америке, о кровавом «эксперименте» Пекина в Кампучии. С гневом и болью повествует экран о

преступлениях, совершенных китайской военщиной в дни вероломного нападения на социалистический Вьетнам в феврале прошлого года.

В 1979 году на Объединенной киностудии города Хошимина было создано 6 художественных, 14 документальных и 5 мультипликационных лент. Почти все фильмы посвящены прошлому и настоящему Юга страны.

По данным кинопроката города Хошимина, в прошлом году число посещений кинотеатров в городе превысило 27 миллионов, что на два миллиона больше, чем в 1978 году. Эта цифра считается своего рода рекордом. Только дети в минувшем году составили более чем миллионную аудиторию. Среди демонстрировавшихся фильмов вьетнамские ленты составили более 16 процентов.

А. Соколов

Дания

На Неделе датского кино в СССР особое внимание привлекла картина молодого режиссера Мортена Арифреда «Я и Чарли». Этот фильм о молодежи, о поисках ею своего места в жизни был признан в Дании лучшей лентой 1978 года и получил приз национальной кинокритики. Одна из проблем, затронутых в картине — безработица среди молодежи, — является серьезнейшей социальной проблемой современного датского общества. В стране с пятимиллионным населением к началу 1979 года, только по официальным данным, насчитывалось 200 тысяч безработных, причем из них около 75 тысяч — молодые люди, не достигшие двадцатилетнего возраста.

Новый фильм Мортена Арифреда «Джонни Ларсен» также по-

священ проблеме безработицы. Картина лишь недавно вышла на экраны Дании, но уже получила самые высокие оценки зрителей и критики и закрепила за Арифредом репутацию одного из наиболее талантливых и многообещающих молодых режиссеров датского кино. Действие ее происходит в 1952 году — это было время массовой безработицы и засилья правой реакции в Дании. Арифред, как отмечают рецензенты, поставил «глубокий и тонкий фильм» о судьбе рабочего.

...Герой картины, Джонни Ларсен — восемнадцатилетний юноша из бедного квартала Нерребро, после окончания школы начинает трудовую жизнь в качестве чернорабочего. На собственном горьком опыте он познает, что такое неограниченная власть хозяина; вскоре его увольняют...

У Джонни самые теплые отношения с семьей. Но у отца героя, «типичного верноподданного», существующий в стране порядок не вызывает ни малейшего протеста. Он свято верит в идеалы «общества потребления» и стремится внушить эти взгляды своему сыну. В жизни он руководствуется обывательской моралью, выражающейся в постулатах типа: «Если хочешь чего-то добиться, надо кланяться и соглашаться».

Но жизнь учит Джонни другому. В беседах со своими товарищами, с любимой девушкой, дедом, активистом рабочего движения 30-х годов, у героя картины открываются глаза на возможность иной жизни. Он не хочет быть простым «винтиком» в «механизме», управляемом властью имущих. В его душе растет протест против бессмысленности пассивного существования. Сменив несколько мест работы, Джонни поступает на военную службу. Власть буржуазного общества, с которой в своей прежней жизни Джонни сталкивался лишь косвенно, в армии предстает перед ним во всей своей жестокости. И здесь протест Джонни становится осмысленным, он осознает себя самостоятельной личностью, способной к решительным поступкам.

За те полгода, которые охватывает действие фильма, происходит постепенное возмужание Джонни. От первоначального инстинктивного неприятия конформистских идей отца — к росту классового сознания, такова диалектика развития образа. Реконструируя прошлое, режиссер воссоздает атмосферу рабочей среды того времени и через судьбы разных персонажей показывает общественные процессы, которые происходили в 50-х годах в Дании. Авторы «Джонни Ларсена», как отмечает критика, стремились к социальному и психологическому реализму в изображении характеров и событий.

О. Разанова



Италия

В каменистом, разрушенном недавним землетрясением крестьянском селении в области Аbruццо-Айелли режиссер Карло Лидзани, постановщик таких известных советским зрителям картин, как «Повесть о бедных влюбленных» и «Площадь Сан-Бабила, 20 часов», снимает новый фильм — «Фонтамара». Это экранизация наиболее значительного произведения писателя Иньяцио Силоне, написанного им в эмиграции в 1930 году (в СССР книга была переведена и издана в 1935 году). В годы фашизма произведения Силоне привлекли внимание мировой общественности к тяжелой жизни итальянского народа, главным образом на отсталом Юге страны.

В романе «Фонтамара» Лидзани, по его словам, заинтересовала антифашистская направленность и реалистический показ борьбы крестьян в годы режима Муссолини. Центральный эпизод фильма — крестьянское восстание против местных властей, лишивших жителей воды (горный ручей был отведен в сторону от селения). Этот факт действительно

Картина «Чемпион», новая работа известного итальянского режиссера Франко Дзефирелли, рассказывает о судьбе боксера. В главных ролях снимались: Джон Войт (на снимке — в центре), известный советскому зрителю по фильму режиссера Мартина Ритта «Конрак», и Фэй Данауэй, сыгравшая главную роль в картине

имел место неподалеку от Айелли, в соседнем селении Пешине, жители которого помнят события, описанные в книге Силоне. На подавление крестьянского бунта бросили конных карабинеров. Среди жителей селения было немало жертв. Эта сцена воссоздана в фильме Лидзани. Вместе с непрофессиональными исполнителями, приглашенными Лидзани участвовать в съемках, в фильме заняты и профессиональные актеры. Однако верный своему принципу не ставить фильмы, успех которых основывался бы на участии «звезд», Лидзани снял только одну знаменитость — популярного актера Микеле Плачидо, который исполняет главную роль — крестьянина-бунтаря Бернардо. Фашистский режим олицетворяет мэр, властный и тупой фашист, являющийся фактическим хозяином селения.

Стэнли Креймера «Оклахома, как она есть», также демонстрировавшейся в нашем прокате, «Чемпион», как и два предыдущих фильма Дзефирелли («Укрощение строптивой», «Ромео и Джульетта»), снимался в Англии. (Фото из журнала «Филмс энд филминг», Великобритания.)

Фильм рассчитан на демонстрацию как в кинотеатрах, так и по телевидению. Его создатели учитывают пробудившийся в Италии интерес к произведениям на «крестьянскую» тему, успех таких фильмов, как «XX век» Бернардо Бертолуччи, «Отец-хозяин» братьев Тавиани, «Деревя для башмаков» Эрманио Ольми.

Активную режиссерскую работу Карло Лидзани совмещает с деятельностью киноведа и историка кино (недавно вышла третьим, переработанным и дополненным изданием его двухтомная история итальянского кино), а также с деятельностью на посту директора Венецианского кинофестиваля.

Популярный итальянский актер Джан Мария Волонте выступил в новой и довольно необычной роли — в гротесковом детективе

«Система Старка» — он играет... киноактера, создающего образ простодушного и грубоватого сыщика Старка, «агента X по-итальянски». Снимает фильм режиссер Арменья Бальдуччи, который называет свою новую работу «трагикомическим детективом»; Волонте же дает ему свое определение — «гротесковая притча». В картине рассказывается про бывшего карabinера, который волею случая становится «кинозвездой», снимаясь в серии фильмов полицейского жанра со сквозным центральным персонажем по имени Старк. Авантюрные сюжеты фильмов о Старке постепенно причудливо переплетаются с неэкранной жизнью исполнителя, создавая трудноразрешимые ситуации. Неподготовленный психологически к роли «кинозвезды», «любимца публики», герой Волонте страдает от чувства собственной неполноценности, от того, что он не в состоянии быть на высоте положения в реальной жизни, как того ждут поклонники Старка.

Волонте является, вместе с Бальдуччи, и автором сценария, а также продюсером картины. После сложной драматической роли руководителя группы баскских националистов в фильме Джилло Понтекорво «Чудовище», снимавшегося в Испании, новая роль Волонте многим кажется неожиданной. Однако стоит напомнить о таких работах этого большого мастера, как главные роли в фильмах Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» и «Рабочий класс идет в рай», в которых Волонте проявил себя и мастером гротеска.

А. Богемская

США

Новый фильм режиссера Джерри Шатцберга (постановщика «Пугала» — Гран-при на Канском фестивале 1973 года) «Совраще-

ние Джо Тинана» начинается со сцен в Капитолии. Кинокамера долго блуждает по «коридорам власти» и залам заседаний, в одном из которых зрители становятся свидетелями эмоционального выступления молодого сенатора в пользу выделения средств голодающим детям и безработным. Однако сатирический контрапункт, свойственный почти всем фильмам режиссера, ощутим уже и в этой первой сцене: во время пламенной обличительной речи часть сенаторов дремлют, другие от скуки рисуют на клочках бумаги что-то бессмысленное, покуда ведущий заседание председатель с нескрываемым удовлетворением общается о конце выступления. Сенатор-«идеалист» Джо Тинан (по отзывам критики, — замечательная актерская работа Алана Олди, являющегося одновременно сценаристом фильма) — не так прост, как это может показаться на первый взгляд: под маской простодушного рубахи-парня, наивного «рыцаря справедливости и демократии» скрывается расчетливый карьерист, прочертивший для себя четкий путь к президентскому креслу. Актерское мастерство Алана Олди не только делает достоверным каждый очередной шаг на пути его героя наверх, но и как бы «со стороны» дополняет восхождение Джо Тинана едким и лаконичным комментарием.

«Совращение Джо Тинана» — серия эпизодов из жизни вымышленного американского политика — читается, по мнению рецензентов, как некая обобщающая метафора, как усредненная схема восхождения к власти многих «сильных мира сего» в США. Тинан распутывает дело якобы расистски настроенного сенатора Андерсона, принадлежащего к оппозиционной партии. Поначалу намерения героя не связаны с личными симпатиями или антипатиями: Андерсон, вроде бы, недаром слышит закостенелым реакционером. Но когда Тинан узнает, что все обвинения против соперника фальсифицированы, он, «во имя интересов своей партии», начинает

политическую игру, ставка в которой чрезвычайно высока. Телевизионные интервью, скандальный ореол вокруг имени Андерсона и блестяще выигранный словесный поединок перед сенатской комиссией возносят Тинана так высоко, что лидерам его партии не остается ничего иного, как выдвинуть популярного сенатора кандидатом в президенты США. Ни истинное положение вещей, ни нравственная подоплека этого выдвижения реальным счетом никого не волнуют.

Критика подчеркивает: главное, что удалось сделать Шатцбергу в своем фильме, это показать поразительную трансформацию «безукоризненно честного» молодого сенатора в опытного политического игрока, не гнушающегося ничем для достижения своих целей. В финале ленты уверенный в себе, ослепительно улыбающийся Джо Тинан как бы говорит своим избирателям: «Голосуйте только за меня! Посмотрите, как я прост, добродушен и демократичен!» Все малопривлекательные шаги кандидата затусованы, скрыты, а на поверхности — симпатичное лицо, открытый взгляд. У Тинана есть все шансы занять высшее место в политической иерархии.

Шатцберг и Олди — режиссер и актер — обличают своего «героя» не прямолинейно, а «от противного», то есть как бы оправдывая каждый поступок Тинана: здесь он действовал из самых «благородных» побуждений, здесь он «боролся» со злом (и не его вина, что противника оклеветали, — это уже пройденный этап, сейчас это уже не имеет значения) и так далее. Подобное изображение нравственной амбивалентности Джо Тинана, по отзывам критики, придает фильму достоверность и глубину, делает его не банально-публицистичным, а психологически мотивированным. Портрет главного персонажа дополняется показом различных сторон его жизни: взаимоотношения с детьми (полное взаимонепонимание), с женой (появляющейся только тогда, когда этого требует ритуал политической жизни) и так далее. Все

это дало повод рецензенту английского журнала «Филмс энд филминг» написать, что фильм Шатцберга «прежде всего, показывает жизнь преуспевающего политика с человеческой стороны». В определенном смысле это верно: не только Тинан, но и его коллеги показаны как со стороны общественной, так и в частной жизни, не только выступающими в сенате, но и устраивающими «мужские» вечеринки, на которых вместо вежливо-сосредоточенных лиц перед зрителем предстают распоясавшиеся пьяные физиономии.

Однако не эти сатирические акценты доминируют в новом фильме Шатцберга, которому прежде всего присуща ироническая тональность, «Очеловечивание» собирательного образа американского политика заключается в сопоставлении маски, которую зрители видят на экранах своих телевизоров, с тем, что за этой маской скрывается...

В. Юрьев

Франция

Бертран Тавернье закончил свой пятый по счету полнометражный фильм «Прямой репортаж о смерти». Что это? Научная фантастика? В какой-то степени да, под названием картины можно прочесть следующие слова: «Эта история происходит завтра». Но, как поясняет Тавернье, в наши дни прогресс науки столь стремителен, что действительность догоняет вымысел. Так что история, изложенная писателем Дэвидом Комптоном в романе «Неизлечимый», положенная в основу фильма, вполне могла бы произойти на самом деле...

В картине Тавернье нет ни пришельцев из космоса, ни гуманоидов, ни роботов — этих уже ставших традиционными персонажей современ-



Роме Шнайдер в фильме «Прямой репортаж о смерти» режиссера Бертрана Тавернье. (Фото из журнала «Синема франсез».)

ных научно-фантастических фильмов. Для меня, поясняет режиссер, фантастика — это повседневность. В будущем, по всей вероятности, люди будут умирать все меньше и меньше — благодаря успехам медицины. Как и в экранизируемом нами романе, редкие смерти станут сенсацией, о них будут много писать газеты, их будут демонстрировать по телевидению. «Прямой репортаж о смерти» — это история человека (Харвет Кейтель), которому поручено следить за смертельно больной женщиной. При помощи специальных кинокамер, вмонтированных в глаза, этот своеобразный репортер должен транслировать последние дни и часы больной на всю страну. Главная героиня (Роме Шнайдер) восстает против эксплуатации своей трагедии.

В новом фильме Тавернье ощутим стихийный протест гуманистического сознания против дегуманизирующего проникновения научно-технических достижений в частную жизнь современного человека капиталистического Запада.

Б. Цветова

Чехословакия

Драматургу Ярославу Дитлу известность в кинематографе принесло участие в создании нескольких популярных многосерийных телефильмов. Недавно режиссер Яромил Иреш («И передайте привет ласточкам...», «Молодой мужчина и белый кит») поставил по сценарию Дитла фильм «Дело Кралика» с Милошем Копецким в главной роли. Герой Копецкого — преуспевающий пражский адвокат, незадолго до пенсии переезжает по совету врачей в небольшой город, чтобы руководить там работой юридической консультации. Здесь, в провинции, ему в основном приходится участвовать в решении «мелких» дел, которые, однако, по своему нравственному содержанию ничуть не менее важны, чем «громкие процессы», которые известный юрист вел раньше: от того, насколько справедливо будет решение суда по внешне незначительным спорным вопросам, зачастую зависит судьба человека. Лукашек, так зовут адвоката, несмотря на преклонный возраст и столь скромное завершение своей карьеры, сохраняет жизненную активность и способность защищать справедливость. По мнению рецензента журнала «Чехословацкое кино», картина «Дело Кралика» проникнута оптимистической верой в человека, в необходимость честного и бескомпромиссного отношения к общественному долгу. Кроме Милоша Копецкого, создавшего в фильме, по отзыву журнала, обаятельный образ умного и ироничного Лукашека, в «Деле Кралика» снимались: Алена Вранова, Злата Адамовска, Мартин Ружек, Ярослав Саторанский. Главный оператор — Яромир Шофр, композитор — Зденек Лишка.

И. Обутин



*Борис Добродеев,
Петр Попогребский*

Особо важное задание

Часть первая

*«Особо важное задание»
Кириллов — Е. Матвеев*



«Из-за острова на стрежень,— сквозь шорох и треск могуче вступает голос Шаляпина.— На простор речной волны...» Пластинка старая, ее диск тяжел и тускл, но водружена она на новейшем электрофоне.

За высоким овальным окном — панорама города: черепичные крыши, острые шпили кирх, заводские трубы...

Большая гостиная в доме известного немецкого авиаконструктора Хейнкеля. Ноябрь 1940 года. Хозяин дает коктейль по случаю визита на его завод делегации советских авиаконструкторов.

Их человек десять — представителей Наркомата авиационной промышленности и советских ВВС, прибывших в Германию по приглашению Люфтваффе. Держатся настороженно. Беседуют, разбившись на группы, осматривают модели боевых самолетов. Поклоны, расшаркивания, вежливые улыбки... Ничто, однако, не может растопить официальной холодности.

Хейнкель, сухонький старичок с лицом, разрумяненным коктейлями, старается разрядить атмосферу:

— Эту пластинку я привез из России в девятьсот тридцатом,— переводит переводчик его слова.— Какая сила! Какие просторы!

Хейнкель пытается подтягивать и, расчувствовавшись, роняет слезу:

— Я очень люблю вашу страну!

— Старик Хейнкель, конечно, понемногу сдает,— негромко комментирует в стороне работник нашего посольства Спицын. Рядом с ним — летчик Грачев с тремя шпалами в петлицах и инженер авиазавода Кириллов.— Но о самолетах его фирмы, как вы могли убедиться, этого не скажешь...

Тут происходит нечто не предусмотренное регламентом: в дверях появляется летчик Люфтваффе с железным крестом. Он изрядно пьян. К нему тотчас бросается распорядитель. Небольшая заминка у дверей...

— Герой рейха,— поясняет Спицын.— Известный ас...

Аса пытаются вытеснить из гостиной, он возмущается; и тогда генерал Шредер, статный чин в парадном мундире, жестом приказывает оставить его в покое.

Ас тут же щелчком пальцев требует официанта. Официант в белой куртке берет со столика очередной поднос с бокалами. Над столиком огромный, едва ли не до потолка, портрет Гитлера.

Хлебнув шампанского, ас осматривается, видит военную форму Грачева. Пошатываясь, направляется к нему. Произносит что-то...

— Он спрашивает, случайно не летали ли вы в Испании?— переводит Спицын.

— Случайно нет,— буркает Грачев.

— Они знают все про каждого из нас,— говорит ему Спицын и, повернувшись к асу, кивает утвердительно. Тот раздражается тирадой.

— Вспоминает, как под Мадридом их «мессеры» бегали от наших Ил-16,— переводит Грачеву Спицын.— Может, он убегал именно от вас...

— Вполне возможно!— отвечает Грачев.

Ас хохочет, подозвав официанта, предлагает Грачеву выпить. Грачев берет бокал...

— ...Но потом они усовершенствовались «мессеры»,— продолжает переводить Спицын,— и бегать от них стали мы.

Грачев багровеет.

— Я никогда и ни от кого не бегал!

— Спокойно!— произносит тихо Спицын.— Будем считать, что он пьян.

Чтобы сгладить бестактность аса, в беседу вступает стоящий рядом человек в штатском. Обращается к Кириллову:

— Господин Кириллов, мы с вами инженеры, и слава богу, потому что преследовать друг друга нам не приходится, не так ли?

Кириллов слушает настороженно.

— Улыбнитесь, выпейте с ним,— подсказывает Спицын.

Кириллов изображает подобие улыбки и пригубливает бокал.

— Какого вы мнения о нашем заводе?— спрашивает немец.

— Завод как завод,— отвечает Кириллов. Спицын укоризненно косится на него, но Кириллов уже поправился сам:— Хороший завод.

— Вы побывали не только у нас,— продолжает инженер.— Если бы вам предложили работу, у кого предпочли бы вы работать, у Юнкерса, Мессершмидта или... у нас?

Кириллов медлит с ответом

— Скажите, что у них,— опять подсказывает Сплицын.

— Я предпочел бы,— начинает Кириллов и неожиданно, наверное, и для самого себя заканчивает. — У нас, на своем заводе!

Усмехнувшись, Сплицын переводит.

Немец одобрительно улыбается:

— У нас тоже ценится преданность работников своей фирме. Иначе мы бы не смогли выпускать по тысяче самолетов в месяц.

— Мы разобьем англичан!— снова вмешивается в разговор ас.— Мы поставим их на колени! Как уже поставили французов!

Но терпение генерала Шредера иссякло. Он делает жест, и официант ловко обходит аса, прежде чем тот успевает протянуть руку к бокалу.

Пластинка отыграла, прием подходит к концу. Хейнкель обращается к гостям:

— Я был рад познакомиться русских коллег с тем, чему я посвятил большую часть своей жизни.

— Ваши заводы впечатляют.— Глава советской делегации заместитель наркома Демченко корректен и невозмутим.

— Жаль, что ваше пребывание здесь было кратковременным, но мы надеемся, что вы ощутили не только ритм германской промышленности,— вступает генерал Шредер,— но и динамизм и волю нации к победе.

— Мы благодарны, что за столь короткое время,— отвечает ему Демченко,— смогли увидеть почти все, что создала ваша авиационная промышленность.— Это «почти» — намек на то, что новейшая техника показана не была.

— Не все?— Шредер изображает удивление.— Ах, господин Демченко имеет в виду последний парад Люфтваффе, который вы не застали! Это легко поправимо,— он делает знак адъютанту.

Бесшумно опускаются шторы на окнах, гаснет свет. Луч проектора выхватывает из темноты квадрат экрана. Идут кадры гитлеровской кинохроники: задрав головы, стоят на трибуне нацистские бонзы, а в небе тесно, крылом к крылу, проносятся «юнкерсы», «хейнкелы», «мессершмидты».

— Наши самолеты на параде,— объясняет Шредер.— Наши самолеты в бою!

С воем срываются в пике «юнкерсы».

— Нам нечего скрывать,— продолжает Шредер.— Секреты — признак слабости...

Вздыбленные взрывом поля, толпы мечущихся беженцев на дорогах, огни пожарищ — мелькают кадры «молниеносной» войны в Европе.

Поезд «Берлин — Москва» замедлил ход, въехал на мост над неширокой рекой, позади остался часовой в рогатой каске, а на противоположном конце моста — родные русские лица парней в зеленых фуражках.

Наши пограничники! Наша земля! Гремит репродуктор на здании станции, первой станции на советской земле:

«Утро красит нежным светом...»

Во всех вагонах оживление, радостные голоса, машут из окон...

Только здесь, в купе — в него набилась едва ли не вся делегация — тягостное молчание.

Поезд останавливается.

«Кипучая! Могучая! — гремит репродуктор.— Никем непобедимая! Страна моя...».

Замнаркома поднял голову.

— Всем в трехдневный срок представить в наркомат соображения по поездке...

В просторной комнате, ярко освещенной люстрой, танцуют фокстрот. Среди кавалеров выделяются молодые летчики в новенькой форме с кубками в петлицах.

Открылась дверь соседней комнаты, и на пороге встал мальчик лет пяти в трусиках и маечке, видно было, что он поднялся с постели. Тут же одна из женщин оставила кавалера. Забеспокоилась.

— Алеша! — Она взяла мальчика на руки и унесла в соседнюю комнату.

Здесь был полумрак — шелковый платок накрывал настольную лампу. Поблескивали на книжных полках золоченые корешки книг. Это кабинет. На письменном столе — миниатюрные модели самолетов.

Женщина положила Алешу на кожаный диван с наспех собранной постелью.

— Спи!— она нежно поправила подушку под головкой сына.

— А папа где был?— спросил он.

— Далеко-далеко...

— А он больше не уедет?

— Чудачок, он только вернулся!

— А на работу он завтра не пойдет?

— Завтра выходной. Спи, спи...

Счастливо улынувшись, Алеша закрыл глаза. Женщина вышла из кабинета, осторожно притворив за собой дверь.

В гостиной остановили патефон, чтобы не мешать мальчику. За столом с бутылками и едой — хозяин дома Леонид Витальевич Лунин, человек лет тридцати пяти с умным тонким лицом, Кириллов, крупный мужчина зрелого возраста, военлёт и жена Лунина Эльвира, красивая шумная женщина.

Выйдя из комнаты, Маша, это она укладывала сына, села рядом с Кирилловым.

— Скоро заснет... — шепнула она.

Кириллов кивнул, продолжая рассказ:

— В общем, они показали нам все или почти все, что выпускают заводы Хейнкеля, Юнкерса, Мессершмидта. Кстати, основным истребителем у них остается «Me-109»...

— А у нас уже есть машины, по сравнению с которыми «мессер» — вчерашний день, — сказал один из летчиков.

— На бумаге?— спросил Кириллов.

— Зачем?! В металле, — летчик кивнул на своего товарища. — Вот Паша уже летал. Классная машина, а?!

Паша промолчал, сделав вид, что занят Эльвирой.

— Военная тайна! — шутливо объяснил его молчание первый летчик.

— Товарищи! — возмутилась Эльвира. — Прямо не вечеринка, а какой-то штаб! И все из-за тебя, Леонид! — упрекнула она мужа. — Вы не на заводе, товарищ главный инженер, а у себя дома, — она поднялась и вышла.

— Ну, а как вас развлекали? — спросил Лунин Кириллова.

— Водили в музей античной культуры...

— Пергамон, — кивнул Лунин.

— В оперу на «Гибель богов».

— Что ж! — Лунин усмехнулся. — Музыка

Вагнера не стала хуже оттого, что ее любит фюрер.

— О-о! — раздался дружный возглас, летчики обернулись к двери.

В гостиную в широкополой шляпе вошла Эльвира. Лихой поворот, поза манекенщицы или звезды экрана.

— Нет, Элла, ты просто Милица Корьюс! — улынувшись, сказала Маша.

— Любовь Орлова! — восхитились летчики.

— И вот что еще привез мне Сережа из Берлина! — Эльвира взмахнула над головой грампластинкой, как цыганка бубном. — Да здравствует музыка!!!

Снова завели патефон, поставили грампластинку. Это была «Рамона», сентиментально-мечтательная «Рамона».

Летчик, которого звали Павлом, встал, туго оправил портупею и поклонился Эльвире. Она охотно приняла приглашение.

— Вот не скажешь, что у Паши лучше получается — летать или танцевать! — сказал первый летчик.

— Летает, как танцует, танцует, как летает! — подхватил второй.

Первый летчик пригласил Машу. Она встала, укоризненно глянув на Кириллова — прозевал!

— Эх, штатские у нас мужики! — заметив это, прокомментировала, танцуя, Эльвира.

— Пойдем, Леонид Витальевич! — шепнул Кириллов Лунину.

Они скрылись за дверью кабинета.

— Производство у немцев организовано отлично, — рассказывал Кириллов шепотом. — И, откровенно говоря, есть чему поучиться, мы так и пишем в наркомат. Но, Леонид Витальевич, не понимаю! Мы им свои заводы не показываем, секретов не выдаем, а они от нас даже цифры не скрывали!

— Сколько они производят самолетов? — спросил Лунин.

— До тысячи в месяц! С какой стати им было перед нами свой гардероб наизнанку выворачивать?

— Я думал об этом, — признался Лунин. — С одной стороны, жест будто бы дружелюбия,

С другой — смахивает на попытку запугать...

— Психическая атака?

Лунин кивнул.

— Я не дипломат. Но вот факт: в тридцать девятом году они тоже пригласили делегацию. Во главе с командующим французским воздушным флотом генералом Виеном. — Он встал, подошел к книжному шкафу. — Где-то была вырезка, — он пошуршал бумагами, нашел нужное и положил перед Кирилловым.

— И тоже показали им все, — продолжал Лунин. — Через полгода они напали на Францию...

Замолчали. Мирно посапывал на диване мальчик.

Стараясь не шуметь, Лунин достал из стола лист бумаги, взял карандаш. Несколько четких линий, прочерченных опытной рукой, и на листе стали проявляться стремительные контуры самолета.

— Истребитель?! — спросил Кириллов шепотом.

— Истребитель танков, — тоже шепотом ответил Лунин. — Штурмовик Ил-2. Атакует с бреющего полета! — Он обвел жирной линией часть контура. — Гениальная идея! Бронекорпус. Здесь, как в коконе, все — мотор, кабина экипажа, бензобаки. От огня с земли самолет практически неуязвим.

— А с воздуха?

На рисунке, как продолжение первой кабины, возникла вторая.

— Воздушный стрелок с пулеметом. Хвост защищен. А атаковать в лоб никто не решится.

— Здорово!!! — восхитился Кириллов, но слишком громко — на диване завозился мальчик.

— Тс-с! — Лунин прижал палец к губам. — Есть у немцев что-нибудь подобное?

— Нет. Ничего похожего не видел.

— Вот! — Лунин вздохнул удовлетворенно. — А у нас будет. — Он стал рвать эскиз на мелкие клочки. — Рад за конструктора. И... грущу, что конструктор не я...

Из гостиной доносился хохот. В кабинет заглянула Маша.

— Рискуете остаться без жен, — шепнула она.

Предупреждение относилось к Лунину? Это понял и Кириллов.

— Не бонтесь? — пошутил он.

— Боюсь! — в тон ему ответил Лунин.

Поднялись. Вышли в гостиную. Эльвира танцевала с летчиком Павлом.

— Она молода и красива, — глядя на жену, сказал Лунин Кириллову негромко. — Ей необходимо внимание...

— Все, хватит! — объявила Эльвира, увидев мужа. — Хочу петь!

Она села за рояль, бурно прошлась по клавишам. Задумалась.

— «В далекий край товарищ улетает...» — запела она.

— «Родные ветры вслед за ним летят!» — дружно подхватили летчики.

Переглядываясь, подтягивали Кириллов и Лунин, разговор в кабинете жил в них...

— «Любимый город может спать спокойно... И видеть сны...»

Покачиваясь, спал мальчик на плече Кириллова. Ночная пустынная улица. Семья возвращалась домой.

— Эти летчики — хорошие ребята, — сказала Маша. — И все же я скажу Элке, чтобы вел себя скромнее. Жена главного инженера как никак!

— Она молода и красива, — ответил Кириллов, повторяя слова Лунина.

Маша возмущенно глянула на мужа.

— А я?

— «Любимый город может спать спокойно!» — Кириллов обнял жену свободной рукой. Маша повела голосом без слов ту же тему из «Истребителей», Кириллов поддержал, так шли они, напевая, и сын мирно спал на плече отца...

Войдя в приемную директора, Кириллов полусерьезно начал с порога:

— Буду жаловаться в завком! Ей-богу! Я же в отпуске! У меня путевка в кармане!

— Главный конструктор прилетел, — ответила секретарша.

Кириллов присвистнул восхищенно. Одернул пиджак, глянул на себя в зеркало и вошел в дверь с табличкой «Директор завода».

В кабинете некрупный аккуратный человек лет сорока сидел подле директорского стола. Кириллов шагнул к нему.

— Наш начальник производства, — представил его директор завода Шадуров, грузный бритоголовый мужчина в габардиновой гимнастерке с новеньким орденом на груди.

Человек привстал, пожал руку Кириллову и назвал себя:

— Ильюшин.

— Очень рад, Сергей Владимирович!

В стороне за столом для заседаний сидел, перебирая чертежи, Лунин.

— В конструкции Ил-2 произошли изменения, — сказал Шадуров Кириллову. — Ознакомься, как это отразится на сроках освоения самолета.

Лунин расстелил на столе синьку. Кириллов склонился над ней.

— Вообще, Ил нам так нравится, не представляю, как его можно сделать еще лучше... — проговорил он, углубляясь в чертеж. Вскоре его лицо отразило неудовольствие. — Не вижу кабины воздушного стрелка!

— Читать чертежи разучился? — спросил Шадуров неодобрительно.

— Воздушного стрелка нет! — Кириллов посмотрел на Лунина. — Ничего не понимаю!

— Самолет стал одноместным, — ответил Лунин.

— Как же он будет обороняться в воздухе? — Кириллов повернулся к Ильюшину. — Хвост теперь не защищен.

Тот ответил не сразу.

— Защиты требует не только хвост. Защищать приходится саму идею самолета...

— От кого?!

— Такого самолета еще не было. Поэтому и оппонентов хватает, — пробурчал себе под нос Шадуров.

— Сочли, что без стрелка самолет станет легче и скорость его возрастет, — добавил Лунин.

— Илу не скорость нужна, — возразил Кириллов.

— Не будем затевать дискуссию, — остановил его Шадуров. — Взвесь лучше, какая потребуется новая оснастка на сборке.

— Но я все-таки не понимаю, как будет обороняться Ил от вражеских истребителей? — стоял на своем Кириллов.

— Сергей Владимирович, — Шадуров повернулся к Ильюшину. — Тебе, случаем, не нужен конструктор в твоё КБ? А то вот — товарищ Кириллов. Зуд у него. Желает конструировать... Теперь все в этом деле себя спецами считают.

— Я просто хочу понять... — начал Кириллов.

— И мы хотим понять! — перебил Шадуров. — Уложимся в установленные правительством сроки? Или заранее просить прощенья? Решение было принято там! — Он указал пальцем в потолок. — Я должен ежедневно и лично докладывать о ходе освоения новой машины. Успеём или нет? Да или нет?! Иди, подумай и приходи с ответом.

Кириллов и Лунин вышли из приемной.

— Что они делают?! — вскипел Кириллов. — Какую машину гробят!

— Лучше такая машина, чем никакой, — ответил Лунин скорбно.

Аэродром заводской летно-испытательной станции. Солнечный яркий день, один из первых дней весны. Снег едва сошел, обнажив землю в бурой щетине прошлогодней травы. Лыстый ветерок палает порывами на группу людей, стоящих на краю летного поля, но его не замечают, предстоящее событие захватило всех. Распахнулись ворота ангара, и из него медленно выкатился самолет. Широко распластанные крылья блещут свежей краской, сверху зеленой, снизу — голубой, красная звезда на хвосте окантована белой каймой. Это первый серийный штурмовик Ил-2.

Самолет облепили механики, работники аэродромных служб.

Вскоре к Шадурову, стоявшему в центре группы, печата шаг, подошел руководитель полетов и доложил:

— Товарищ директор завода, самолет к полету готов! — Он вручил Шадурову полетный лист.

Изучив лист, Шадуров передал его летчику-

испытателю, тот стоял рядом, уже в комбинезоне и летном шлеме:

— Полет разрешаю!

— Есть! — Летчик пошел к самолету.

— Сивцов! — окликнул его Шадуров. — Ни пуха...

— К черту! — был традиционный ответ.

С помощью бортмеханика Сивцов надел парашют, сел в кабину.

— От винта! — подал команду Сивцов из кабины.

— Есть от винта! — ответил снизу механик.

Чихнул, кашлянул мотор и зарокотал на низкой ноте. Условным жестом летчик приказал убрать из-под колес шасси упорные колодки. Звук мотора повысился, самолет покати́л по взлетной полосе.

Напряжение не ослабевало, главное было впереди.

Самолет вырулил на взлетную полосу. Оттуда он казался совсем небольшим, поэтому рев мотора, когда летчик дал полный газ, прозвучал неправдоподобно мощно, оглушающе. Клубы пыли взвихрились за самолетом, он начал разбег. Это длилось какие-то секунды, но они показались тем, кто стоял на краю поля, вечностью.

Никто не видел, как отделились колеса от земли, но все внутренне ощутили это. Блеснув плоскостями, самолет заложил глубокий вираж.

В наступившей тишине проявился зуммер полевого телефона, стоявшего на столике с рацией. Руководитель полета взял трубку.

— Товарищ директор! — окликнул он Шадурова. — Вас!

Шадуров взял трубку.

— ...Рано, рано поздравляешь, Федор Николаевич! — ответил он. — Я человек суеверный. Вот сядет, тогда... Добро! — Он положил трубку. — После испытаний нас ждут в обкоме, — сказал он заместителю наркома Демченко.

Тот кивнул, не отрывая взгляда от горизонта, куда ушел самолет. Но вот, сияя звездами, Ил низко пронесся над людьми, кое-кто даже пригнулся от рева.

— Хорош, черт! — восхитился представитель

ВВС с генеральской звездой в петлице. Он протянул руку Ильюшину. — Именно такая машина нужна Красной Армии!

Ильюшин ответил на рукопожатие и тут же повернулся к Шадурову, рядом стояли Лукин и Кириллов.

— И все же хочу верить, — сказал всем троим Ильюшин, — что мы с вами еще и двухместную машину сделаем.

Шадуров вдруг шагнул к столику с рацией, выхватил из рук руководителя полетом микрофон.

— Сивцов! Сивцов! Я — Шадуров! Слышишь меня? Будь другом, пройди над цехами! Пусть люди знают: не зря работали! Первый Ил взлетел!

На мощный рев мотора из всех цехов выбегали на заводской двор рабочие, заслонясь от солнца руками, смотрели вверх, в небо, махали фуражками, платками. А Ил, торжествующе звеня мотором, раз за разом проносился над цехами...

Мальчик в трусиках и испанке с кисточкой шел по заросшему саду. Каждый куст был полон тайн...

Что-то маленькое розовое, хрюкнув, мелькнуло в траве. В глазах Алеши страх и нестерпимое любопытство. Ведь это поросенок, крошечный, почти игрушка, поросенок топает на острых копытцах, ну как не схватить, как не погладить его? Но каждый раз, когда рука мальчика протягивалась к спинке поросенка, тот хрюкал и мелко трусил вперед.

У калитки завершалось прощание. Маша обнялась с матерью, милой старушкой в платке в горошек.

— Воды холодной ему не давайте! — говорила Маша торопливо. — И пусть босиком не ходит.

— Ладно, валенки ему надену, — отвечала мать с доброй усмешкой.

— И пусть днем спит обязательно!

— А ночью что ему делать?

— Мама, я серьезно!

— Идем, пока его нет! — поторопил Машу Кириллов.

За забором их ждала пролетка, чемоданы уже были погружены в нее. Кириллов расцеловался с тещей на прощание.

— И чем вам в деревне не хорошо? — сказала старушка. — Недельки даже не погостили. Зятек в саду бы поработал...

— Мама, Сергей три года не был в отпуске, — сказала Маша. — А я моря в жизни не видела.

— Я тоже не видела, — ответила мать. — И ничего, жива...

И тут из сада выбежал Алеша.

— Мама, папа, бабушка! Там поросенок!

— Дождались! — вздохнул Кириллов.

— Алеша, сынок! — вырвалось у Маши. Кириллов только руками всплеснул. — До свиданья!

— Пока, пока! — ответил Алеша, даже не взглянув в ее сторону, и дернул бабушку за подол. — Бабушка, это мой поросенок?

— Твой, милый, твой. Все тут твое, — она приобняла внука, он приник к ее коленям. — Езжайте, езжайте себе на здоровье, милые мои, дорогие! — сказала она дочери и зятю. — И за Алешу не беспокойтесь. Все будет хорошо.

— Только, пожалуйста, без слез, — сказал Кириллов, когда Маша села в пролетку.

Чмокнул кучер, тронула лошадь. Встав на сиденье коленками, Маша смотрела назад. Мать и сын все махали, махали ей от калитки, пока домик с мальвами в палисаднике и развесистым ясенем над двором не скрылся за пылью, поднятой пролеткой...

Яркий вагончик фуникулера движется вниз среди пальм и буйства субтропической листвы. Впереди по сторонам колен вырастают бронзовые огромные фигуры — слева танкист в ребристом шлеме, справа — летчик с планшеткой на длинном ремне. Оба мужественно глядят вдаль, в море.

Оно простирается внизу от края до края и бесконечно далеко за горизонт, теплое, доброе, мирное море...

На Кириллове белоснежная украинская рубашка, чесучевые брюки. Парусиновые туфли слепят глаза, только что он выбелил их разведенным зубным порошком.

Нарядна и Маша — шелковая блузка, шитая крестиком, юбка плотно обтягивает бедра, на ногах туфельки с ремешком на пуговке, белые носочки оттеняют смуглоту икр.

Парк. Аллея смеха. Они прошли ее всю и устали от хохота. Кружевной павильон. Здесь они выпили газированной воды и купили для Маши леденец в виде красного петушка на палочке. Тир.

— Ни одного фашиста, — сказал Кириллов, оглядев мишени. — В кого стрелять?

— Зато вон! — хозяин тира, человек восточной наружности, кивнул на маленькую мишень. — Приз — бутылка «Абрау-Дюрсо!»

Кириллов поднял «монтекристо». Выстрелил — мимо! И так трижды подряд. Посасывая леденец, Маша осматривала мишени. Кириллов горячился.

— Дай я попробую! — сказала Маша.

— Подожди! — Кириллов приложился к ружью, но опять промазал.

Пришлось уступить. Маша взяла ружье. Кириллов — ее леденец, уже надкушенный с краешка. Маша стала целиться в какую-то другую мишень.

Выстрел — кружок сбит. Восточный человек снял с полки приз и подал Маше. Это был плюшевый Петрушка из тех, что надевают на ладонь.

— Для Алешки, — скромно объяснила Маша сконфуженному Кириллову.

Взявшись за руки, они шли вверх по дороге, лентой обвивала она коническую зеленую гору. Жара, отчаянно стрекочут в листве цикады, а до вершины еще далеко. Но вот за поворотом открывается море. Сразу становится легче, словно кожа ощущает прохладу воды.

Еще виток спирали — и снова море, но теперь по краям открылись неведомые дали — холмы, поросшие буком, возделанные долины с виноградниками на склонах — мирный вечный пейзаж.

И вдруг по дороге пронеслась сверху, словно обрушилась на них, большая черная машина, и скрылась внизу, оставив после себя стон покрышек.

Еще десяток метров вверх, и теперь уже две

машины, эмки, вынеслись на них, причем последняя с трудом вписалась в поворот, прижав Кириллова к самой кромке обрыва.

— Эй! — Кириллов погрозил вслед лихачу кулаком.

Вверху нарастал гул еще одной машины. Это был экскурсионный автобус с открытым кузовом, полный людей в ярких одеждах. С шумом несутся эти экипажи по крутым дорогам, оставляя после себя ветер, песни и смех...

Маша надела на ладонь тряпичного Петрушку и, когда автобус поравнялся с ними, помахала куколкой пассажирам. Но почему-то никто не ответил, хотя не заметить их не могли. Лишь какой-то человек, вскочив с заднего сиденья, крикнул им что-то, сделав ладони рупором, но что — они не разобрали, автобус скрылся за поворотом внизу.

Кириллов удивленно посмотрел ему вслед. Что-то тревожное было во всем этом. Маша взяла его за руку и повела дальше вверх.

Они вышли на вершинную площадку, здесь был ресторанчик со столиками под навесом, оттуда тянуло аппетитно чадом шашлыка.

— Смотри, никого! — сказала Маша.

Действительно, ресторан был совершенно пуст. Они сели за столик, радуясь, что никто им не мешает.

Маша посадила Петрушку на стол, прислонив к вазе с цветами. Достала из сумочки фотографию Алешки, он был снят в костюмчике-матроске, и поставила рядом с Петрушкой.

— Пусть подружатся!.. Слушай, а может, пошлем его Алешке? И посылочку с фруктами?

— Да мы приедем за ним раньше, чем посылка дойдет. — Кириллов повел взглядом в поисках официанта. Никого не было. — Есть живой кто-нибудь? — крикнул он.

Из окна, прорубленного в каменной стене, за ней была кухня, выглянула усатая голова повара в белом колпаке. Выглянула и скрылась.

Спустя какое-то время из кухни вышел джигит в черкесске с газырями, такая была униформа у здешних официантов. Нехотя, как показалось, подошел к их столику и замер, ни вопроса, ни движения.

— Все лучшее с кавказского стола! — лихо

распорядился Кириллов. — И лучшее вино из погребов Грузии!.. Для любимой женщины, — наклонившись к Маше, закончил он, когда официант удалился.

— Давно не слышала таких слов! — Маша рассмеялась. — Надо нам выезжать на юг почаще.

— А может, вообще переселимся сюда?

— Вместе с заводом?

— А ты не смейся, — ответил Кириллов. — Если бы не завод, кто бы нас познакомил? Может, и не встретились бы никогда.

— Жаль, что его не начали строить лет на пять раньше, — сказала Маша.

Кириллов вопросительно поднял брови.

— Ты бы нашел меня на пять лет раньше, — ответила она просто.

Посмотрели друг на друга. Там, у себя в городской суете, за сутолокой заводских дел они забывали о себе. Здесь, на воле эти бесхитростные слова вновь прозвучали, как объяснение в любви.

Но помешал официант. К их удивлению и досаде, он обернулся быстро. Молча поставил тарелки с зеленью, козым сыром и другими закусками, которые были неведомы им, но их обилие озадачивало. И как восклицательный знак, припечатал к столу бутылку вина, припечатал с излишне громким стуком, в чем можно было усмотреть некий вызов. И так же молча удалился.

— Загадочный человек... — Кириллов посмотрел вслед официанту.

— Да ладно! — сказала Маша, чтобы отвлечь его. — Где вино для любимой женщины?

Пора было веселиться, для этого они и пришли сюда.

Кириллов разлил вино по бокалам.

— За тебя!

— Нет, давай лучше за Алешу! — предложила Маша. — Жаль, что мы не взяли его.

Они чокнулись, выпили вина. Но в атмосфере этого на редкость пустого ресторана, в его безлюдье было что-то такое, что ожидаемое веселье никак не наступало.

— Слушай, а почему нет музыки? — вспомнил Кириллов.

Он обернулся: вернувшись к кухне, джигит присоединился к повару, который, скрестив руки на груди, смотрел на Кирилловых, а рядом с ним стояла женщина в халате уборщицы. Она что-то говорила, поглядывая в сторону их столика, как будто защищала, оправдывала их.

— Эй, друзья! — окликнул Кириллов тех, кто стоял у кухни. — Оркестр у вас есть?

И тогда от повара и официанта отделилась женщина в халате. Медленно подошла она к столику.

— Вы ничего не знаете? — спросила она с сочувствием.

Ощувив первый толчок тревоги, Маша посмотрела на Кириллова, он на нее...

— Я так и подумала, не знаете... — повторила женщина, скорбь была в ее голосе.

— Да в чем дело, в конце концов?! — Кириллов нахмурился.

— Война...

Перестук колес. В тамбуре последнего вагона стоят с вещами Маша и Кириллов. Здесь же обосновался на чемоданчике военный.

Маша смотрела в заднее окошко. Из-под вагонов вылетали, сливаясь вдалеке, ртутные полоски рельсов.

— Что слышно? — спросил военный, в петлицах у него поблехивало по шпале — капитан. — Новое что-нибудь передавали?

— Тяжелые бои по всей границе, — ответил Кириллов.

Капитан удовлетворенно кивнул:

— Понятно, заманиваем. Тактика. — Он был подтянут, гладко выбрит, от него исходило ощущение надежной уверенности.

Курортные станции следовали одна за другой. Поезд остановился. Вокзал не просматривался из последнего вагона, но когда поезд тронулся, они увидели, как много людей осталось на станции.

Вскоре их последняя площадка стала заполняться такими же, как они, безместными пассажирами, пришлось подняться с чемоданов. Упершись руками в стенку, Кириллов с трудом защищал Машу от давки. Глаза ее наполнились тревогой.

— Сергей! — сказала она. — Я боюсь за Алешу и маму...

— Перестань. Что ты?! — ответил он. — Где они, а где граница?!

Поезд набирал ход. Стучали колеса.

— Смотрите! — произнес кто-то. — Собака...

Действительно, в заднее окошко было видно, как скачет за поездом собака, должно быть, вначале она бежала рядом с вагоном, куда сел хозяин, но теперь отставала все дальше. Сдирая бока в плетях ежевики на насыпи, вислоухий, кудлатый пудель, задыхаясь, взлаивал в отчаянии, что хозяина ему не догнать...

Кириллов быстро шел по территории завода. Внешне все обстояло так же, как было до его отъезда в отпуск: сновали электрокары, маневровая «кукушка» тащила по подъездным путям платформы, в окошке паровоза усатый машинист помахивал «козьей ножкой»...

Но вот в стороне послышались отрывистые слова команд. Кириллов задержался: у цеха главной сборки стояла четверка лошадей в армейской упряжи с прицепленной зепиткой, и ее расчет оборудовал позицию.

Окна в цехе забраны изнутри светомаскировочными шторами. Кириллов подошел к воротам и тут же был остановлен невысоким молодым рабочим с красной повязкой на рукаве.

— Пропуск?!

Слеша, Кириллов попытался обойти рабочего, но тот преградил ему путь.

— Да ты что, не знаешь меня, что ли?! — Досадуя, Кириллов достал из пиджака удостоверение личности.

— Не годится, товарищ начальник производства! — ответил рабочий, даже не взглянув в удостоверение. — Получите пропуск военного образца.

Это видел сквозь застекленные стены конторки начальник цеха Петров.

— Гонцов, пропустить! — крикнул он, выйдя из конторки.

Петров был явно рад появлению Кириллова.

— Мы вас ждем и ждем, Сергей Алексеевич! — заговорил он взволнованно. Они шли

по пролету цеха. — Боялись, что вы застряли. Шадуров первичает. Есть решение перебазировать завод в глубокий тыл.

— Как?! — Кириллов остановился.

На стапелях продолжалась работа. По мере движения конвейера в глубь цеха самолеты приобретали все более законченные очертания; отчего сообщение Петрова представлялось совершенно невероятным.

— Эвакуация, — кивнул Петров. — Завод уже бомбят. Цех главной сборки уедет последним.

В сопровождении руководителей заводских служб Шадуров и Лунин шли по пролету кузнечного цеха. Ухали молоты, пытели прессы, но часть оборудования уже снималась с фундамента, трещали отбойные молотки.

Впереди возвышалась громада мощного прессы. Группа рабочих сидела кто на чем возле него. Бригадир поместился в отдалении и оглядывал пресс от фундамента до вершины, потягивая сигарку из кулака. Среди шума и общей суеты все это выглядело странно.

Шадуров грозно сдвинул брони:

— Посиделки?!

Бригадир бросил сигарку, тщательно растер ее каблуком и только после этого встал.

— Завод на военном положении! — загремел Шадуров. — А вы тут лодыря гоняете?! Почему не начали ломать фундамент?!

В этот момент группу сопровождавших догнали Кириллов и Петров.

— Ломать — не строить, дело нехитрое, — ответил бригадир Шадурову спокойно. — Но этой махине там, куда ее повезут, работать надо. Вот и хотим ломать, как говорится, с умом, чтобы вместо машины металлолом не привезти.

Шадуров промолчал, признав тем самым правоту бригадира. Тут в его поле зрения попал Кириллов.

— А, курортник?! — Он протянул ему руку. — Явился, наконец?

— Шесть пересадок сделали, пока добрались, — ответил Кириллов.

— Все ж прибыл? Все слышал? Имей в виду: завод снимается, завод продолжает рабо-

тать. Будем выпускать самолеты до последнего момента. Подробности эвакуации у главного инженера. — Он кивнул на Лунина и двинулся дальше. — Да! — остановился он. — Напомни, как фамилия того бригадира? — спросил он у Петрова, кивнув в сторону прессы.

— Папченко, — ответил Петров.

Шадуров кивнул и зашагал дальше.

— Все едут с семьями, — говорил Лунин Кириллову на ходу. — Предупреди Машу. Первым уезжает ее конструкторское бюро.

Кириллов остановился.

— Вчера немцы вошли в Минск, — ответил Лунин.

— Алло?! Алло?! — кричал Кириллов в телефонную трубку, он находился в конторке начальника цеха. — Конструкторское бюро?! Дайте Кириллову!... Маша? Срочно телеграфируй маме! Пусть выезжает сюда! Немедленно! С Алешкой! Да, срочно!!!

Он догнал Шадурова со свитой уже за пределами цеха.

Говорил помощник директора по кадрам:

— Соответствующие организации предупреждают о заброске фашистских диверсантов в наш тыл, — он сделал паузу и добавил: — В большом количестве...

Его слушали руководители заводских служб.

— В связи с этим создаются спецкоманды по охране объектов завода, — продолжал кадровик.

Над заводским двором возник и стал нарастать тревожный вопль сирены.

— Пожаловал! — буркнул кто-то. — Хотя часы проверяй...

— Члены команд ночами дежурят в «секретах». Никаких отгулов за дежурство не полагается...

— Стоп! — прервал кадровика Шадуров. — Вы что, не слышите?! Всем в укрытие!

Стали расходиться.

— Пока налетает в одиночку, — сказал Лунин Кириллову на ходу. — Всегда в одно и то же время. «Хейнкель-III».

— Знакомое имячко? — обернулся Шаду-

ров. — Вспоминаешь, как ты с ним коктейли распивал?

Навстречу им бежала секретарша.

— Михаил Иванович, вас Москва! — задохнувшись, начала она издали. — Замнаркома Демченко!

Шадуров резко свернул к заводууправлению. Лунин и Кириллов — за ним.

— А вы куда? — остановил он их. — Если руководство боевому предписанию не подчиняется, чего ж от людей требовать? Никто в укрытие не идет, за героизм считают. Идите!

— А вы? — спросил Кириллов.

— Пока долетит, успею переговорить.

Выла сирена. По заводскому двору бежали люди с противогазными сумками на боках, бойцы боевых команд занимали посты. Тяжело забухали зенитки.

Шадуров, Лунин, Кириллов быстро шли по полю заводского аэродрома. За ними шофер нес чемодан Шадурова. На краю поля чадило, догорая, дощатое строение.

— Рано, рано меня Демченко отсюда срыгает! — говорил Шадуров. — Зря. Здесь еще завод. — А там — один пустырь! Леонид Витальевич! — обратился он к Лунину. — Обеспечьте, чтобы с первым же эшелоном ко мне за Волгу прибыла смена Новосельцева, с бригадами Левина, Рябова и этого, как его... мыслителя?

— Панченко, — подсказал Кириллов.

— К зиме корпуса должны стоять!

Они подошли к транспортному «дугласу».

— Не забудьте, Михаил Иванович, о вагонах, — напомнил Лунин. — Не на платформы же сажать семьи с детьми.

— Вагоны выбью, — Шадуров обвел взглядом лежащие за летным полем заводские корпуса, кое-где над ними еще вились дымы в местах, где упали бомбы.

— Не думал, когда строил, что вот так оставлять придется. И тут же, как бы удивившись прорвавшегося чувства, Шадуров стал прощаться. Пожал руку Лунину, потом Кириллову...

И тут Кириллов решил:

— Михаил Иванович! У меня сын... Перед

отпуском завезли к теще. Вызывали телеграммами — не отвечает...

Шадуров молчал.

— Под Брянском они... — трудно давалась просьба Кириллову. — За день обернусь.. Ну, максимум за два?

Шадуров задумался тяжело.

— Как и. о. главного инженера завода, — заговорил он, — ты отвечаешь за бесперебойный выпуск самолетов. Сводки о суточном выпуске Илов и. о. директора завода, — это уже относилось к Лунину, — должны поступать в Наркомат не позднее двадцати четырех ноль-ноль! — Он быстро поднялся по трапу и вошел в самолет.

Взревели двигатели. Тугие струи воздуха от винтов полоснули лицо, Кириллов не ощутил этого.

Самолет разбежался, поднялся над полем и взял курс на восток.

— Езжай за сыном, — сказал Лунин.

Кириллов не ответил.

Эшелон стоял на заводских путях. Сотни рабочих грузили на платформы ящики с оборудованием, листовым и профильным металлом, бухты кабеля.

Лунин и начхоз завода Нечкин, низенький круглый человек в габардиновой фуражке, шли вдоль эшелона. К веренице платформ были прицеплены небольшие двухосные вагоны.

— Теплушки семейные, — пояснил Нечкин. — В каждую ставим нары в два яруса...

Здесь бригада плотников сколачивала топчаны. Лунин заглянул в одну из теплушек.

— Где печи?

— Лето же...

— Детям нужна в дороге горячая пища.

— Понял, — ответил Нечкин. — Поставим буржуйки.

— И набейте жести у поддувала, чтобы не было пожаров в пути.

— Понял, понял, — повторил Нечкин, его внимание было занято чем-то другим.

Лунин проследил направленность его взгляда — маневровый паровозик «кукушка» подталкивал к составу два больших пульмановских вагона.

За спиной Лунина Нечкин отчаянно размахивал руками, подавая машинисту какие-то знаки, но поздно, — лязгнули буфера, пудьманы состыковались с составом, усатый машинист дал гудок и, высунувшись из окошка, объявил:

— Кушать подано!

Лунин подошел к прибывшим вагонам, следом с обреченным видом поплелся Нечкин.

«Спецдетали», — было намалевано на вагонах белилами. — «Не вскрывать!», «С горок не спускать!».

— Что за детали? — спросил Лунин деловито.

— Спецдетали, очень важные детали, — забормотал Нечкин невнятно.

Лунин внимательно посмотрел на него и раскрыл папку с эвакупланом.

— Какие именно детали, в каком количестве?

— Леонид Витальевич! — Нечкин собрался. — Прошу поверить, без этого, — он указал на вагон, — работа на новом месте не пойдет.

— Откройте, пожалуйста! — велел Лунин подошедшему машинисту.

— Не надо, — сказал Нечкин траурно. — Там крупа... Там мука, жиры, сахар... Сало, — добавил он печально. — Хорошее, хлебное...

— Бакалея? — лицо Лунина побледнело. — Для людей вагонов не хватает, — произнес он тихо. — А увозим крупу, муку, сало...

Нечкину было бы легче, если бы Лунин накричал на него, к этому он по роду службы притерпелся.

— Товарищ главный инженер! — заголосил Нечкин. — Не знаю, что там, куда мы едем. Вдруг там вдоволь всего, всего. Вдруг! Я одно знаю: где война, там и голод. И в империалистическую, и в гражданскую, да вы разве не помните, Леонид Витальевич? Вы же помните!

Лунин повернулся и пошел, оставив Нечкина с машинистом. Невдалеке из полуторки выгружали что-то громоздкое. Лунин подошел. Трое рабочих, стоя в кузове, бережно опоясывали веревками сияющее тело рояля.

— Чей? — спросил Лунин.

Ответа не последовало.

— Был приказ никаких громоздких вещей. Только самое необходимое. Отвезти, откуда

привезли. Хозяину передать, что я его зываю.

Лунин двинулся было дальше, но тут один из рабочих произнес:

— Товарищ главный инженер... Товарищ директор, — поправился он. — Рояль ваш...

Лунин остановился. Слепя глаза, играло на полированной крышке рояля солнце.

— Что ж, — произнес Лунин задумчиво. — Снять и бросить тут же. — Ссутулившись, он пошел вдоль состава.

Ссора была слышна на лестнице. Поднявшись на площадку, Маша подошла к одной из дверей, подняла руку, чтобы позвонить, и остановилась. В женском высоком голосе, доносившемся из-за двери, звучали обида и боль.

И все же Маша позвонила. Судя по тому, что женщина не умолкала, звонка не услышали. С упорством отчаяния Маша снова нажала кнопку, потом еще раз...

За дверью простучали каблучки.

— Ну кто там?! — выкрикнула за дверью женщина.

— Эльвира, это я...

Дверь открылась. Эльвира, простоволосая, со следами слез на лице, дико глянула на Машу.

— Входи! Входи! Сейчас увидишь! — Она пошла в комнату, Маша за ней.

Обшита рогожей мебель, голые стены, голая лампочка без абажура. На пустом столе Лунин обвязывал шпагатом небольшую пачку книг. Рядом лежала другая пачка.

— Вот все, что мы берем с собой, — Эльвира указала на книги. — А это, — она обвела рукой мебель, — пропадай пропадом!

Лунин посмотрел на Машу, она — на него.

— Не жалко! — воскликнула Эльвира. — Могу без мебели! Родилась в бараке, спала на топчане, хлебала из миски! Но рояль... Рояль! — повторила она с надрывом. — Это же единственное светлое пятно в моей жизни! — Она села на диван и скрестила руки на груди. — Не поеду! Никуда я не поеду!

— Леонид Витальевич, — сказала Маша Лунину. — На вокзале без предписания в по-

езда не сажают. — Она достала из сумочки бумажку. — Нужна ваша подпись. Я еду за Алешкой и мамой...

Лунин взял предписание, стал читать, далеко отодвинув текст от глаз, потому что был без очков, отчего лицо его казалось беззащитным.

— А почему ты, а не Сергей? — произнесла Эльвира с дивана с теми же скандальными интонациями в голосе. — Он что, не муж, не отец?

Маша промолчала.

— «Товарищ Кириллова командирруется для выполнения производственного задания», — прочел Лунин.

— На вокзале научили, — сказала Маша, оправдываясь.

— Ну и мужья у нас! — опять подала реплику Эльвира. — Ну и мужики!!! — Но не было в ее голосе прежнего напора.

Лунин подписал бумагу и вернул Маше.

— Езжайте! — сказал он с сочувствием. — Жаль, что больше ничем не могу вам помочь...

— Нет, все не так! — Эльвира решительно поднялась с дивана. — Дай! — Она выхватила предписание у Маши, прочла. — Надо перепечатать. Вот здесь написать: не товарищ Кириллова, а товарищи Кириллова и Лунина, да Лунина! — выпалила она мужу. — Командируются для выполнения, нет, не производственного, а спецзадания!.. Потому что ты, — она повернулась к Маше, — одна не доедешь! Я с тобой поеду! Я! — Она торжествующе глянула на мужа...

Кабинет главного инженера. Окна крест-накрест заклеены полосками бумаги. За столом сидит Кириллов, читает заявление. Его принес человек в кожаной летней куртке, это Сивцов, тот самый летчик-испытатель, который поднял в воздух первый Ил. Читая, Кириллов несколько раз делает жест, приглашая Сивцова сесть, тот продолжает стоять.

— Нет, Сивцов, не могу. — Кириллов отложил заявление. — Завод продолжает выпускать самолеты. Кто будет обкатывать их, если летчики-испытатели уйдут на фронт?

— Их на заводе достаточно, — ответил Сив-

цов. — А я на Халхинголе был, на Хасане воевал. Мое место на фронте.

Кириллов аккуратно сложил заявление Сивцова и разорвал на клочки.

— Ничего, новое напишу, — процедил Сивцов сквозь зубы.

— Правильно. — Кириллов встал. — И я напишу. Я, ты, мы — все напишем.

Сивцов повернулся и пошел к двери, Кириллов за ним, ему нужно было выйти в приемную. Но Сивцов в бешенстве так захлопнул за собой дверь, что она едва не ударила Кириллова.

Он вышел в приемную, здесь на стульях сидело около десятка человек, ожидая приема. Почти все были в летных гимнастерках. Увидев Кириллова, разом достали и развернули листки с заявлениями.

— Если по тому же вопросу, — сказал Кириллов, — напрасно ждете. Заявления об уходе на фронт не рассматриваются.

Кто-то встал, остальные продолжали сидеть.

— Повторить?! — Кириллов повысил голос.

Подчинившись, вышли все, кроме одного. На нем была аккуратная, ладно подогнанная спецовка, во всем чувствовалась повадка кадрового рабочего. Это был бригадир Панченко.

— Вам что, особое распоряжение? — сказал Кириллов строго.

— Я не на фронт, — ответил Панченко.

— А-а! Конечно! Заходите! — Кириллов пригласил его в свой кабинет.

Сели.

— В общем так, — начал Кириллов. — Собирайте бригаду, инструмент, все, что нужно, и даже больше. Там на новой площадке положение нелегкое. И завтра утром с семьями в эшелон. Шадуров ждет.

— Оснастка подготовлена, семьи, как говорится, предупреждены. Бригада поедет, — Панченко помолчал. — А я — не могу.

— То есть, как?

— Уезжать мне отсюда нельзя, — голубые глаза Панченко смотрели на Кириллова открыто и честно.

— Болен кто-то? — спросил Кириллов сочувственно. — Большая семья?

Панченко кивнул.

— Как говорится, и не одна...

— Как это понимать?

— У меня пчелы. Двадцать ульев — двадцать семей...

— Пчелы?! — переспросил Кириллов удивленно.

Панченко кивнул скорбно:

— Пчелы, что дети...

— Дети... — повторил Кириллов, нахмурившись.

— Без ухода одиночают, зачахнут, — продолжал Панченко, не замечая происходящих в Кириллове изменений.

— Шадуров ждет его за Волгой, где строятся новый завод! — перебил Кириллов. — Персонально его! А он ехать не хочет! Что, немцев решил дожидаться?

— Немец сюда, может, и не дойдет, — ответил Панченко. — А с завода я и не уйду. Пока завод здесь, буду работать.

— Иди! — Кириллов указал на дверь. — Завод без тебя обойдется.

Панченко подошел к двери, остановился.

— Если я, как говорится, без пользы, прошу дать документ, — сказал он все с той же обстоятельной неторопливостью. — Что не дезертир какой, а уволен, как говорится, за ненужностью, чтобы все было чин чинном...

— Катись ты отсюда, к... своим пчелкам! — взорвался Кириллов и пошел на Панченко, тот отступил в приемную.

Бросив его здесь, Кириллов вошел в кабинет Лунина. Тот сидел за столом, прижав к уху трубку телефона.

— Леонид Витальевич! — начал Кириллов с порога. — Ничего не понимаем мы в людях! Этот Панченко, о котором было столько разговоров... — Но, глянув на лицо Лунина, он осекся.

— Вас понял. — Лунин осторожно положил трубку на аппарат. — Из обкома, — сказал он. — Завод демонтировать полностью. — Он поднял глаза на Кириллова. — Обстановка на фронте резко ухудшилась. Приказ: эвакуируются все!

Кириллов опустил на стул.

— А как же Маша? И Эльвира? — Он по-

смотрел на Лунина, тот молчал. — Я должен был ехать за Алешкой! — Кириллов ударил кулаком по столу. — Я!

Лунин ничего не сказал.

Ночь. Лунин и Кириллов идут вдоль состава, проверяя его готовность к отправке. Как в каждом эшелоне, хвостовыми были вагоны с надписью «Спецдетали».

Здесь Лунин остановился.

— Что ж, до рассвета еще час, — сказал он, глянув на начавшее сереть небо. — Проскочат. С богом!

Нечкин, шедший следом, дунул в свисток. Эшелон тронулся. Небольшая группа рабочих пошла вслед за ним, провожая теплушки с семьями. На опустевшей погрузочной площадке сиротливо стоял рояль Эльвиры.

Из темноты выкатил грузовик и стал. Распахнулась дверца. Вышли двое.

— Генерал Жезлов! — представился один из них Лунину. — Из штаба армии!

Второй, видимо, его адъютант, расстегнув полевую сумку, извлек из нее пакет.

— Предписание. — Он зажег фонарик с узкой щелью и осветил Лунину.

Лунин прочел предписание.

— Очень сожалею, — сказал он, — но самолетов нет. Производство свернуто.

— Что?! — Генерал сделал шаг вперед.

— Приказ вывезти все до последнего станка.

— А вот интересно бы узнать, — вскипел Жезлов, — кто издает приказы, из-за которых в тылу разводят эту панику?

— Приказ Совета по эвакуации, — ответил Кириллов, он явно сочувствовал генералу.

— А тот приказ, по которому вы обязаны были поставить нам партию штурмовиков, отменен?! Кем?!

— Положение на фронте ухудшилось, — ответил Лунин.

— Да что вы знаете о фронте! — загремел генерал. — Фронт держится! Но обстановка может измениться из-за таких, как вы! Немцы идут на прорыв танковыми колоннами. Остановить их могут только Илы! А вы удочки сматываете!

Взвыла сирена воздушной тревоги.

— Мы обязаны спасти оборудование и людей. — Лунин глянул на часы.

— А на фронте?! — перебил Жезлов. — Что, не гибнут?! Так, может, и фронт свернем?! —

— То, что случилось, несчастье для всех, — произнес Лунин тихо. — Не следует мериться горем...

Выла сирена, но на путь уже подали новый состав порожняка, и тут же из цеха выкатили Ил и стали отстыковывать его крылья, их размах был слишком широк, чтобы целиком грузить самолет на платформу.

— Да он же почти готов! — возмутился генерал. — На нем летать можно! Ваша фамилия?!

— Лунин Леонид Витальевич...

— Вы ответите за это!

С окраины завода донеслись разрывы.

— Ведите своих ребят в укрытие, генерал, — сказал Лунин.

Из предрассветной тьмы вынырнул начальник цеха Петров.

— Леонид Витальевич! — Он задохнулся от бега. — Москва на проводе. Что сказать?

— Спасибо, я сам. — Лунин повернулся, чтобы идти в заводоуправление.

— Леонид Витальевич! — остановил его Кириллов. — Пойду я.

Прижав трубку к уху, ждал в своем кабинете Демченко. Рядом примостился помощник. За окном — знакомая панорама Москвы, она выглядела бы совсем мирной, если бы не аэростаты заграждения, повисшие в небе...

Короткими перебежками, прижимаясь к стенам, Кириллов пробирался к заводоуправлению. В небе нарастал вой — очередная атака пикировщиков...

Помощник вопросительно посмотрел на Демченко, тот отрицательно покачал головой — к телефону на том конце провода никто не подходил. Демченко уже хотел было положить трубку, но тут в ней что-то щелкнуло, послышался треск.

— Алло?! Алло?! — крикнул Демченко. —

Да, да! Слышу! Кто у телефона? Кто?.. Кириллов? Наконец-то! Два дня связаться с вами не могу! Как идет отправка оборудования? — Он выслушал Кириллова и одобрительно кивнул. — Сегодня восемнадцатый эшелон отправили, — сказал он помощнику.

Тот сделал пометку в разграфленном листе бумаги.

Кириллов говорил из шадуровского кабинета. Стекла в окнах выбиты, ветер шевелит на полу обрывки бумаг, мебель осыпана битой штукатуркой.

Телефон «ВЧ» поместили в сейф; привалившись к нему спиной, Кириллов сидел на полу. Сейф был отличной защитой от осколков.

— Товарищ замнаркома! — кричал Кириллов в трубку. — У нас большой запас узлов и деталей, фюзеляжи, плоскости, шасси. Пока довезут до Шадурова, пока соберут... Если б небольшая отсрочка, собрали бы самолеты здесь, на месте...

— Сколько? — спросил Демченко.

— Десятка три, не меньше.

— Три десятка Илов — это немало. — Демченко посмотрел на помощника. Достав ведомость, тот приготовился сделать пометку.

— Генерал из штаба армии говорит, что на нашем направлении фронт держится! — кричал Кириллов.

— Три десятка Илов — это целый полк, — сказал Демченко.

Помощник занес карандаш над ведомостью, ожидая команды. Демченко медлил.

На заводском дворе рванула крупная бомба. Кириллова осыпало известкой.

Звук разрыва по проводам долетел до Демченко.

— Что там у вас?! Бомбят, что ли?! — крикнул он. — Алло?! Алло?! Что за черт?!

— Алло?! Алло?! — кричал Кириллов в трубку. Бесполезно, связь нарушилась.

Разрывов больше не было слышно, бомбежка прекратилась. Но Кириллов все продолжал сидеть у сейфа, держа в руке умолкнувшую трубку.

Его вывел из оцепенения сигнал отбоя. Кириллов встал, поместил телефон в сейф и,

энергично шагая, как человек, принявший решение, пошел из кабинета.

Завод оживал. Из щелей, подвалов вылезали, отряхиваясь, люди. Проехала ремонтная дрезина чинить развороченные пути. Гарь, чад, битое стекло, завалы кирпича...

Цех главной сборки был оцеплен.

— Там бомба, — объяснил Кириллову стоявший в охране дружинник.

Кириллов вошел в цех. Наполовину лишенный оборудования, он был гол и гулок. В середине пролета стояло несколько солдат, с ними Лунин.

Пробив перекрытие, бомба наполовину ушла в пол, зловеще растопырив перья стабилизатора.

— Взрыватель не сработал, — объяснил старшина саперов Лунину. — Обезвреживать не будем, подорвем прямо здесь.

— Как это здесь?! — вскинулся Кириллов. — А цех?

— Все равно ж взрывать, — сказал старшина. — Приказ есть...

— Отставить! — скомандовал Кириллов. — Взрывать — не строить, успеете! Нам самолеты делать надо! — Он повернулся к Лунину. — Демченко дал отсрочку. Работаем, пока не будет собран последний самолет. — Он посмотрел на старшину. — Приказ замнаркома, ясно?

— Да нам что, пожалуйста! — с неожиданной легкостью капитулировал старшина. — Свое же рушить, удовольствие думаете? — Его лицо вдруг приобрело суровый оттенок. — Посторонних прошу удалиться. К обезвреживанию бомбы приступаем!

Кириллов и Лунин вышли из цеха. За ними Петров.

— А вы сказали Демченко о бомбежках? — спросил Лунин.

Кириллов не ответил.

— Нам бы хоть какое-то прикрытие с воздуха, — вздохнул Петров.

Кириллов молчал. Лунин испытующе посмотрел на него.

— Не успел, — ответил Кириллов. — Связь прервалась...

Лунин размышлял.

— Боюсь, что самолетов не дадим, а людей потеряем...

— А пусть генерал обеспечит прикрытие! — осенило вдруг Кириллова. — Фронту Илы нужны?! Пусть обеспечат! Товарищ генерал! — окликнул он.

Летчики сидели в кузовах грузовиков, на которых они прибыли на завод. Генерал Жезлов стоял у эмки, уже поставив ногу на подножку.

— Генерал, — сказал Жезлову Лунин. — Завод постарается дать последнюю партию машин...

— Ну?! — Жезлов оживился.

— Но при одном условии: обеспечьте прикрытие истребителями. Зенитки не справляются, как вы могли убедиться.

Жезлов помрачнел.

— Где их взять, истребители...

Слово было за Луниным. Он развел руками — тогда, мол, ничего не поделаешь...

— А если так, — вдруг подал голос Кириллов. — Авралом, за ночь собрать звено Илов, заправить боекомплект и по тревоге поднимать в воздух?! Может, отпугнут, не подпустят фашистов к заводу?

— Ил — штурмовик, — был ответ генерала.

— Ил может все! — послышался чей-то голос. Это был летчик-испытатель Сивцов. — Берусь доказать.

Генерал размышлял. В это время, запыхавшись, к ним подбежал дружинник с противогазной сумкой на боку.

— Товарищ директор! У агрегатного цеха... Прямое попадание в щель...

Лунин и Кириллов, повернувшись, быстро пошли туда, откуда прибежал дружинник. За ними направился Сивцов.

Жезлов посмотрел им вслед, потом — на грузовики с летчиками, и скомандовал:

— Вылезай!

Завал разгребали руками, чтобы заступом не повредить засыпанных в щели людей. Извлекли первое тело, оно было безжизненно. Летчики, они помогали рабочим, бережно положили тело в кузов грузовика...

И в этот момент Кириллов увидел бездельно стоявшую в стороне понурую фигуру. Это был бригадир Панченко.

— А тебе что здесь? — крикнул Кириллов зло.

Панченко переступил с ноги на ногу.

— Вот пришел... Подумал, может, нужен...

— Да иди ты... — стиснув зубы, начал Кириллов, но его остановил Лунин.

— Значит, нужен, — заключил Панченко.

Подошел к завалу и ладонями стал разгребать землю вместе со всеми...

В перекрестье прицела — дорога, запруженная машинами, повозками, людьми. В крутом пике несется на нее вражеский бомбардировщик... Услышав смертоносный вой сирены, разбегаются по обе стороны от дороги люди, встают на дыбы лошади, мечутся отары овец...

Но дорога — не главная цель. Берег реки. Мост, забитый беженцами. Душераздирающий вопль сирены. Взрыв вверх стервятник, вниз понеслись бомбы. Взрыв. Прямое попадание. И долго еще падали в воду обломки, куски железа, все, что осталось от моста...

Навстречу потоку народного горя с трудом двигалась по дороге колонна армейских грузовиков с бойцами.

Маша и Эльвира сидели в кабине рядом с шофером. Маша до боли в глазах вглядывалась в толпу на дороге в тщетной надежде увидеть мать и сына...

Вдруг шофер нажал на тормоза: Впереди была пробка. Вскоре к их грузовику подошел лейтенант с двумя бойцами.

— Кто такие?! — спросил он.

— Такой молодой, а уже сердитый! — начала Эльвира игриво.

— Вылезайте! — приказал лейтенант.

— А может, все-таки спросим, куда едем и зачем? — упорствовала Эльвира. — У нас спецзадание! — Она протянула документы.

Лейтенант глянул в них.

— Вылезайте!

— Пожалуйста! — Эльвира спустилась из кабины. — Мы и пешком дойдем! — Она протянула руку за документами.

Однако лейтенант документы не вернул.

— Можешь оставить себе на память! — вскипела Эльвира. — Маша, идем!

— Назад! — скомандовал лейтенант.

Бойцы преградили Эльвире дорогу.

— Ах, так? «Стоим на страже всегда-всегда!» — запела Эльвира. — С бабами воюете? Эх, вы!

— Товарищ лейтенант! — не выдержал один из бойцов. — Эту стерву как следует проверить надо! Какое у них спецзадание?

— Я вас очень прошу, — сказала Маша лейтенанту, — пропустите нас! — Тихий ее голос по контрасту с истерикой Эльвиры действовал.

— Что у вас там? — спросил лейтенант.

— Мать и сын. Под Брянском...

Лейтенант сделал им знак следовать за ним. Сошли в поле. Здесь дорожный шум был не так силен.

— Слышите? — спросил лейтенант, остановившись.

Глухой грозный гул доносился из-за горизонта.

— Под Брянском, — сказал лейтенант. Вернув им документы, он пошел назад, к дороге. За ним бойцы.

Пройдя сотню шагов вперед, Маша и Эльвира остановились, потрясенные тем, что открылось перед ними: с высокого обрыва была видна река, торчали в ней сваи разрушенного моста, и вся поверхность воды была покрыта плывущими людьми. Плыл кто на чем — досках, бревнах, а те, у кого не было под рукой ничего и кто не умел плавать — женщины, старики, дети обреченно сгрудились на песчаной полоске противоположного берега.

Маша не выдержала и, прижав к груди Эльвиры, зарыдала.

Ранний рассвет. Приглушенный рокот моторов. Лунин, Кириллов, генерал Жезлов и Сивцов стоят на краю летного поля. Пелена ночного тумана колышется над травой — предвестие погожего дня. Кириллов одет обычно, лишь подпоясавшись ремнем с кобурой. На Лунине же двубортный костюм, под пиджаком белеет свежая рубашка, так облачаются по

торжественным или траурным дням. Голова Сивцова забинтована.

Он прощается с генералом.

— Ты прав, — генерал крепко пожал его руку. — Ил может все. Особенно если в кабине такой пилот, как ты.

— От имени командования... — начал генерал торжественно, обращаясь к Лунину и Кириллову. — От имени командования армии... — Он снял летный шлем и сказал просто: — Спасибо... — Надел шлем, козырнул и ушел в туман.

Взревели моторы. Не было видно, как разгонялись самолеты на взлетной полосе, но вот, оторвавшись от земли, последнее звено поднялось над дымкой, стало набирать высоту и ушло к горизонту.

Стих звук моторов, и сразу проявился в небе, как раскаты грома, грозный гул, гул фронта...

На заводской колее стоял последний эшелон. Учащенно дышало тело паровоза, готового тронуться в путь.

— Кого ждем? — высунувшись из кабины, спросил Нечкина усатый машинист.

— Подрывников, — ответил Нечкин, он стоял внизу, на погрузочной площадке.

— А дождемся налета, — машинист глянул в небо.

Нечкин достал карманные часы на цепочке, нервно глянул на них и пошел вдоль эшелона.

Платформы с зачехленными фюзеляжами Илов, косо наваленными плоскостями, счетверенными зенитными установками...

Все, кто был на платформах, напряженно смотрели туда же, куда шел Нечкин, в хвост состава. Ждали подрывников.

Там, у последних теплушек стояли Лунин, Кириллов и Петров.

— Все! — сказал Лунин, глянув на часы. — Ждать больше нельзя. Поезжайте!

Кириллов хотел возразить, но Лунин опередил его:

— Когда взорвут цеха, догоню вас вместе с подрывниками. Ждите меня на узловой.

— Нет, Леонид Витальевич, я с вами, — отказался Кириллов.

— Езжайте, Сергей Алексеевич! — сказал Лунин твердо. И повторил: — Езжайте!

Кириллов помедлил, затем кивнул Петрову, и оба быстро пошли вдоль состава. На ходу Кириллов что-то сказал Петрову, тот побежал вперед, к середине эшелона, подал команду. Рабочие быстро откинули платформы, на ней стояла директорская эмка, подложили доски и скатили машину наземь.

Вскоре эмка подъехала по погрузочной площадке к Лунину. За рулем сидел Кириллов.

— Леонид Витальевич! — Он улыбнулся. — Позвольте быть вашим личным шофером.

Они посмотрели друг на друга, Лунин понял, что Кириллов не уступит. Он поднял руку, затем резко опустил — это был сигнал к отправлению.

Прогудел прощально паровоз, лязгнули сцепы. Состав тронулся. Стоя в дверях теплушки, смотрели Нечкин, Петров, Сивцов, как уходят назад все дальше две фигуры, оставшиеся на погрузочной площадке, — Лунин и Кириллов.

Отстучал последний вагон с надписью «Спец-детали». И сразу проявился в наступившей тишине накативший гул фронта.

Опустело на погрузочной площадке, лишь стоял сиротливо у цеха рояль Эльвиры.

Лунин подошел к нему.

— Смотрите, сколько упало бомб, а на нем ни царапины, — платком он стер кирпичную пыль с полированной поверхности инструмента. Откинул крышку над клавишами, но не коснулся их. — Не знаю, где они и что с ними, но чувствую — они живы...

Кириллов посмотрел на него.

— Вас тоже удивлял наш союз с Эльвирой, правда? — продолжал Лунин. — Я не могу сказать, что она любила... любит, — поправился он, — меня...

Кириллов молчал, потрясенный тем, с какой искренностью говорил о себе Лунин.

— ...Она выросла без семьи, ей всегда не хватало внимания и ласки, — продолжал он. — И если я мог дать ей хоть частичку этого, я уже был счастлив...

— А я... Вот почему-то только сейчас я понял, — начал Кириллов, — как много дала мне

Маша и как мало сделал для нее я. Главным у нас всегда считалось мое: моя учеба, моя работа...

— Не надо, Сережа, — остановил его Лунин. — У вас была настоящая семья...

Из-за цеха вынырнула полуполторка, ветровое стекло ее было прощито осколками и покрылось паутиной трещин. Рядом с шофером сидел капитан, его голова была наспех обмотана бинтом. Несколько солдат тряслось в кузове. Полуполторка с ходу ворвалась в распахнутые ворота цеха. Когда Лунии и Кириллов вбежали туда, саперы уже приступили к делу: подсоединяли провода к зарядам, они заранее были помещены под опорными колоннами кровли. В кузове полуполторки стоил раненый солдат.

— Танки! Прорыв! — крикнул Луину капитан, его лицо было в потеках спекшейся крови. — Прут сюда! Едва успели взорвать элеватор. Уезжайте, пока шоссе не перерезано!

— А вы?! — вырвалось у Кириллова.

— Нам еще мост через реку рвать... Давай! — скомандовал капитан солдату с ранцевой катушкой за спиной.

Солдат побежал из цеха, оставляя за собой взрывной провод.

Мелькали по сторонам пакгаузы, склады, фабричные дворы и огороды пригорода. На обочине — клочья бумаги, битые ящики, брошенный скарб.

Эмка остановилась на холме. Лунии и Кириллов, он сидел за рулем, смотрели вперед сквозь ветровое стекло.

Отсвет мощной вспышки блеснул на их лицах, через секунду донесся гул взрыва. Еще вспышка, потом взрыв, еще и еще...

Кириллов завел мотор, эмка развернулась и покатила по дороге. Из-за бугра, в той стороне, куда только что смотрели они, поднималось, вспухало, курчавясь, черное облако взрыва...

Позади остался пустой, вымерший город. Дорога вышла в поле. Молчал, глядя на дорогу, Кириллов, молчал Лунии. Просветленный отпечаток печали лежал на его лице...

Вдруг впереди, слева от дороги, брызнула

фонтаном земля, за шумом мотора взрыв был едва слышен. Кириллов глянул влево — вдалеке двигались по полю уступом три пылевых облачка.

— Плохо, Леонид Витальевич! — крикнул Кириллов.

Лунии посмотрел в окошко — на расстоянии танки были величиной со спичечный коробок. Забирая наискось, они явно намеревались перерезать дорогу.

Кириллов нажал на акселератор до отказа, эмка рванулась вперед, отчаянно затряслась на ухабах...

Хлопок — и кузов перекосялся. Кириллова так подбросило на сиденье, что головой он ударился о верх кузова.

— Шина!

Теперь каждая неровность так отдавала в спущенное колесо, что машина грозила развалиться. Пришлось сбавить газ.

Обстрел прекратился, видимо, немцы поняли, что с машиной что-то случилось и ей не уйти.

— Леонид Витальевич, я соврал тогда! — крикнул Кириллов. — Приказа об отсрочке эвакуации не было. Связь с Москвой прервалась...

Лунии поправил галстук, сбившийся от тряски.

— Почему вы вспомнили вдруг об этом?

— Потому что из-за меня! — Кириллов глянул на Лунина. — Я виноват!!!

— Нет, Сережа, — ответил Лунии ровным голосом. — В том, что происходит, виноваты не вы — война...

Несмотря на все усилия, увеличить скорость не удавалось. Вдруг Кириллов увидел в зеркальце машину, догонявшую их.

Это была полуполторка с саперами. Кириллов затормозил. Перекосявшись, машина стала.

Кириллов выскочил из машины, замахал руками.

Лунии с трудом открывал дверцу, ее заклинило от перекося. Кириллов помог ему. Обогнав их, полуполторка сбавила ход ровно настолько, чтобы они могли ее догнать.

Они подбежали к ней, уцепились за борт. Но тут, решив, что они уже в кузове, шофер

дал газ, полуторка рванулась. Земля ушла из-под ног Кириллова, но все же он успел оттолкнуться, сильные его руки вздернули тело над бортом...

Лунина этого сделать не смог. Какие-то мгновения побелевшие в суставах его пальцы продолжали держаться за борт, но когда Кириллов, плашмя перевалившись в кузов с помощью саперов, перевернулся на бок и посмотрел назад, борт был пуст.

— Леонид Витальевич! — Кириллов бросился к борту.

Тело Лунина чернело на дороге метрах в ста позади. И тут между ним и машиной вспух мохнатый куст разрыва.

Кириллов метнулся к кабине, забарабанил по крыше:

— Стой! Стой! Стой!

Водитель скосился на капитана, тот сидел рядом. Не отрываясь, смотрел он, как приближаются к дороге танки. На обочине разорвался с перелетом снаряд.

— Погибнем, они возьмут мост, — выдавил сквозь стиснутые зубы капитан.

А в кузове Кириллова скрутили, прижали к полу — он пытался выпрыгнуть за борт...

Дорога вошла на насыпь, стали видны фермы моста, вознесенные над рекой, — за ними было спасение...

Полутьма вагона. Кириллов сидит на нарах, сжимая в ладонях жестяную кружку.

К нему подходит Нечкин с бутылкой-четвертью, наполненной прозрачной жидкостью — это спирт.

— Еще, Сергей Алексеевич? — сочувственно спрашивает он.

Кириллов отрицательно качает головой. Взгляд его устремлен в одну точку, лицо окаменело.

В стороне сидят на нарах Сивцов, Петров, Панченко, молча смотрят на Кириллова.

Нарастает перестук колес, поезд набирает скорость.

— Сергей Алексеевич! Сергей Алексеевич! — кто-то тряс Кириллова за плечо.

Он просыпался трудно. Поезд стоял на уз-

ловой станции. В проеме вагонной двери была видна такая же теплушка стоявшего на соседнем пути эшелона.

Кириллова будил Петров, рядом с ним стоял Нечкин.

— У нас паровоз отняли!

— Кто?! — Кириллов сел на нарах, мотнул головой, приходя в себя.

— Тут, на станции, кроме нас, еще десятка два эшелонов скопилось, — ответил Петров виновато.

— Да хоть сто! — Кириллов встал, оправил пояс. — Вы сказали им, что у нас спецгруз? Где начальник станции?!

— Тут все решает один человек, — сказал Нечкин. — Уполномоченный из Москвы.

Сквозь широкое, во всю стену окно диспетчерской вышки, вознесенной над путями, были видны застрявшие на станции составы. Те же теплушки, платформы, груженные оборудованием, свесив ноги, сидели в проемах вагонных дверей люди, множество их ходило между путями и по привокзальной площади, забитой беженцами, солдатами, ранеными.

На все это смотрели сквозь стекло человек в гимнастерке с депутатским значком на груди и Кириллов. В углу, не переставая, стучал телеграфный аппарат.

— Я так и не понял, в чем ваше преимущество перед другими, — сказал уполномоченный, блеснув стеклышками пенсне.

— В том, что мы оборонный завод!

— Мы эвакуируем города, — ответил уполномоченный. — Перемещаем миллионы людей, сотни заводов. И все они работают на оборону.

— Но мы авиационный завод! Мы делаем штурмовики!

— Рядом с вами на путях ждут своей очереди минометный завод, — уполномоченный указал пальцем сквозь стекло. — Завод боеприпасов, артиллерийского вооружения... Алюминиевый комбинат из Запорожья... — Телеграфист подал ему ленту с очередной депешей. — И я обязан пропускать вне всякой очереди, — прочитав депешу, продолжал уполномоченный, — санитарные поезда с фронта.

Перед этим доводом Кириллов вынужден был отступить.

— Так когда же мы тронемся?

— В соответствии с графиком Совета по эвакуации, — был ответ.

Кириллов спустился из диспетчерской, и тут же офицер военной комендатуры впустил к уполномоченному очередного посетителя.

В толпе ожидающих приема стоял Нечкин. По лицу Кириллова он понял, что тот потерпел неудачу.

— Сергей Алексеевич, — шепнул ему Нечкин, когда они отошли в сторону, — есть еще один ход. К начальнику станции. Можно договориться, — добавил он убежденно.

В комнате начальника станции Нечкин поставил свой пухлый портфель на стол и, сделав многообещающее лицо, стал расстегивать ляжки. За окном беспрерывно громыхали составы, все они шли на восток. По перрону туда и сюда текла людская толпа.

Начальник станции, измотанный человек, следил за манипуляциями Нечкина без всякого интереса.

Жестом фокусника Нечкин извлек из портфеля бутылку с прозрачной жидкостью и поставил перед начальником станции.

— Спирт? — спросил тот скучно.

— Ректификат, — ответил Нечкин с гордостью. — Ровно четверть!

— Мелко плавааете, — начальник станции зевнул.

— Да тут же целых три литра!

— Мне за паровоз цистерну спирта предлагали. Да что цистерна, я целый состав купить могу. Вон, — начальник станции кивнул в сторону, — целый банк...

В углу дремал, опершись о трехлинейку, пожилой солдат. Возле его ног стояло с десяток брезентовых мешков, опечатанных сургучом.

— Из-под самого Гродно деньги везет, — объяснил начальник станции. — Кассир сбежал, а этот в сортир сходить не может. С миллионами туда не пойдешь. И на мне, как гири, эти миллионы, — снял фуражку, вытер несвежим платком потную подкладку околыша. — Оприходовать никто не желает. Боятся.

— Если возьму, будет паровоз? — спросил Кириллов.

Нечкин тронул его за рукав, предупреждая. Начальник станции изучающе посмотрел на Кириллова.

— Паровоз, может, и нашелся бы, а что толку? Машинистов нет. Бригады с ног валяются. По семьдесят два часа из паровозов не вылезают...

— Есть машинист. Наш заводской.

— Машинист! — начальник станции снова зевнул. — От ворот до ворот на «кукушке» ползал. А тут магистраль стратегического назначения... А расписку дашь?! — вдруг спросил он, прищурившись.

— Хоть десять!

Начальник станции с быстротой, какой от него никто не ожидал, достал из ящика лист бумаги.

— Сергей Алексеевич, пересчитать надо! — взывал Нечкин трагически.

— Сколько там? — спросил Кириллов, занеся перо над бумагой.

— А я не считал, — ответил начальник станции. — Пиши: десять мешков купюр, один с мелочью...

Деньги поднесли к теплушкам, стали грузить. Мешок с мелочью с трудом подняли несколько человек. Вконец обалдевший от усталости солдат тем не менее бдительно следил за погрузкой. Заводская охрана с трудом сдерживала беженцев, рвавшихся на платформы.

Невдалеке на путях сидела на фанерном чемоданчике хрупкая девушка, почти девочка, рядом стояли двое рослых парней, что-то загадочное было в этой троице, прежде всего то, что они не пытались сесть в эшелон.

Кириллов снова оглянулся на них. Никакого выражения не читалось на лицах парней, они были пусты. В позе девушки, в том, как подперла она кулачком детский свой подбородок, было не отчаяние, не покорность, а печаль, чистая печаль находящегося на пределе сил человека, когда он уже не стонет, не ропщет на судьбу...

— Мы из-под Гомеля, — увидев, что Кирил-

лов смотрит на нее, сказала девушка тихо. — Из колонии глухонемых. Двое их всего осталось. — Она посмотрела на парней. — Остальные кто где, потерялись, погибли... Они ж ничего не слышат, не понимают...

Вот чем объяснялась бесстрастность парней. Кириллов еще раз взглянул на них, на девушку и велел Петрову:

— Устройте их...

Не веря себе, девушка поднялась, взяла за руки парней, глаза ее затеплились благодарностью...

Мчится в ночи эшелон. Спят на нарах в теплушке Кириллов, Петров, Нечкин, Сивцов, Панченко.

Пытается бороться со сном сидящий возле своих мешков с миллионами стойкий конвоир. Он так и не выпустил из рук свою трехлинейку. Время от времени усталость одерживает верх, он засыпает, голова его сваливается набок. Но тут же вскакивает, очумело хватается за мешки, пересчитывает испуганно и, успокоившись, засыпает, чтобы через несколько мгновений вскинуться снова.

Скорость высока, теплушку бросает из стороны в сторону, но сон крепок — устали...

Дремлет, раскачиваясь, кондуктор на тормозной площадке...

Три длинных гудка прорезают ночь. Кондуктор открывает глаза. Прислушивается.

Опять три тревожных гудка. Как часто стучат колеса! Причем, перестук нарастает — идя под уклон, состав увеличивает скорость.

И снова троекратный вопль паровоза о помощи.

Кондуктор понял сигнал. Крутнул штурвал, завинтил тормоз и закричал в темноту:

— Тормози! Ручным! До отказа! Передай по всем платформам: тормози!

В последний раз вскрикнул паровоз и смолк. Перестук колес достиг предельной частоты. Но вот в гул и грохот состава вплеся визг трущегося металла — тормоза взяли. Вначале едва заметно, потом все явственней стал редеть перестук колес...

Когда Кириллов подбежал к паровозу, в кабине его уже был поездной кондуктор.

Два тела лежали на железном полу: уса-тый машинист и его помощник, совсем еще молодой паренек. Оба были мертвы...

Утро. Небольшая станция. У состава майор и лейтенант, оба в форме НКВД слушают объяснения кондуктора. Здесь же Кириллов, Петров, Нечкин, Сивцов и несколько рабочих из эшелона. Рассказывает кондуктор.

— Решили, что прикончили обонх, и спрыгнули. Впереди как раз уклон. А машинист очнулся и дал сигнал. Три раза успел и помер. Если бы не он, лежать бы всем под откосом... Они тормозную магистраль перекрыли.

— Так. Теперь вы, — обратился майор к одному из рабочих.

Тот выступил вперед.

— Фамилия? — спросил лейтенант, приготовившись записывать.

— Гонцов Григорий. Ночью проснулся, а эти «глухие», что к нам на платформу сели, шепчутся. И вроде не по-нашему. Гляжу: один на соседнюю платформу маханул, за ним — второй и эта сучка, — он кивнул на девушку, которая сопровождала глухонемых, — теперь она стояла меж двумя бойцами, руки ее были связаны, — тоже на борт полезла. Тут я ее схватил, — он потрогал лицо, оно было исцарапано. — Всю карточку попортила...

Девушка взглянула на Кириллова. Потрясенный, он смотрел на нее, не отрываясь. Прозрачен и холоден был ее взгляд, ничего нельзя было прочесть на ее лице.

Майор кивнул конвоирам, те подтолкнули ее и повели к зданию станции. Кириллов все смотрел ей вслед...

— Кто посадил диверсантов в эшелон? — спросил майор.

— Я, — ответил Кириллов.

Майор кивнул ему, предлагая следовать за собой. Они отошли на десяток шагов. Лейтенант остался у вагона.

— Диверсанты рыщут на дорогах, а вы сами их на себя наводите, — он указал на вагон с имуществом Нечкина. — «Спецдетали! Не вскрывать!» — прочел он саркастически. — Никакой маскировки! Если секретные детали, на-

до писать наоборот. «Продукты», например...

— Продукты тоже... — усомнился стоявший здесь же начальник станции. — Крадут...

Лейтенант задумался, довод был убедительный.

— Замазать! — приказал он, не найдя другого решения.

— Будет сделано! — подхватил тот с преувеличенной готовностью.

Нечкин и Сивцов, встревоженно переглядываясь, напряженно следили за тем, что происходило в стороне.

Они видели, как по требованию майора Кириллов протянул свое удостоверение. Майор изучил его и спрятал в нагрудный карман гимнастерки. Тем временем к ним присоединился лейтенант. Вдвоем они повели Кириллова к выкрашенной в защитный цвет эмке, она стояла невдалеке.

Теперь Сивцов понял все. Быстрыми шагами он догнал офицеров.

— Майор! Вы что?!

Майор остановился. Теперь их нагнали сразу Петров, Нечкин, Панченко...

— Это же товарищ Кириллов! — заговорил Сивцов. — Наш главный инженер!

— Мы завод эвакуируем, авиационный завод! — вступил Петров.

— Боевые самолеты даем фронту!

— Товарища Кириллова знаю с одна тысяча девятьсот тридцать третьего года! — заявил Нечкин. — Ручаюсь за него партбилетом!

— У вас все? — прервал их майор. Кивком он велел лейтенанту вести Кириллова к машине.

— Майор! — Сивцов крепко взял его за рукав гимнастерки.

— Руки! — вскинулся лейтенант.

Кириллов посмотрел на своих. И сказал Петрову:

— Примешь эшелон, — шагнул к машине. Остановился. — Если найдутся Маша с Алешкой... и Эльвира, ты...

Петров кивнул — мол, сделаю все.

Кириллов сел в машину, за ним офицеры. Машина тронулась, и долго смотрели ей вслед все, кто пытался отстоять Кириллова, пока она не скрылась за клубами пыли на проселке...

Взрытая земля, котлованы, фундаменты, на некоторых из них уже выкладывают стены каменщики. Рев грузовиков, грохот бетономешалок.

Моросит нудный осенний дождь. Мокрые, вымазанные глиной Панченко и Гонцов вместе с группой рабочих с трудом подтаскивают на волокушах станок к цеху, его стены поднялись едва до половины.

На холме, с которого открывается панорама стройки, стоят Шадуров, Петров, кадровик и рослый человек средних лет в кожаном пальто. Это секретарь обкома Рубцов. Рядом с ним помощник.

— Там будет агрегатный цех, — объясняет Петров. — Дальше кузнечно-прессовый. Основные силы бросили на цех главной сборки...

— Наша область испокон веков была аграрная, — говорит Рубцов. — Конопля, горох, овес... И я по образованию — агроном. Так что мне ликбез у вас придется пройти. А пока у обкома главный вопрос, — он повернулся к Шадурову, — когда завод начнет давать самолеты фронту?

— Мы запускаем станки в работу под открытым небом, — ответил Шадуров. — Но рабочие без крова существовать не могут.

Рубцов тяжело вздохнул.

— Население нашего областного центра уже увеличилось более чем вдвое. А поток эвакуированных растет. Будем расселять по окрестным деревням.

— Значит, возникнет проблема транспорта, — возразил Шадуров.

— Будем решать.

— Товарищ Рубцов! — помощник красноречиво постучал ногтем по циферблату часов.

— Прошу прощения! — Рубцов заторопился. — Такое новоселье, — он окинул взглядом панораму стройки, — справляете у нас не вы одни. Так что на главный вопрос — «когда?» — жду конкретного ответа. Он пожал руку Шадурову, остальным и зашагал к машине.

— Так, когда? — повторил Шадуров вопрос Петрову.

— На этот вопрос точнее мог бы ответить главный инженер завода, — сказал Петров.

— Кстати, Михаил Иванович, — вступил кад-

ровик. — Вы еще не ознакомились с личным делом товарища, которого управление кадров рекомендует нам на должность главного инженера?

— Не успел. Дел по горло! — Отрезал Шадуров. — Ты лучше обеспечи завод рабочими руками. А главный инженер у нас будет, будет! — И, заложив руки за спину, он зашагал по стройке.

ЗИС-101 шел по улицам Москвы. Отпечаток осени и войны лежал на облике столицы: облетевшие деревья бульваров, бумажные кресты на окнах, мешки с песком у магазинных витрин, противотанковые ежи. Прорысил кавалерийский эскадрон, прошла колонна пехоты...

— Задал ты нам работу! — говорил Демченко Кириллову, они сидели на заднем сиденье. — Сам посуди: перед войной в Германию ездил? Мог быть завербован. Эвакуацию затянул? Хотел сдать завод врагу. Не вышло — диверсантов в эшелон посадил. Весь запятнан, не отмоешь! — Демченко покосился на Кириллова и, поняв, что поддерживать шуточный тон тот не в состоянии, замолчал.

Машина притормозила — улицу пересекала слоновья туша аэростата воздушного заражения.

— Был я у Шадурова за Волгой, — заговорил Демченко, когда машина снова тронулась. — Планировка завода отличная. Корпуса просторные. Только нет еще их, корпусов. Станки стоят в поле. Ты нужен, — он посмотрел на Кириллова.

Впечатление изможденности усиливалось тем, что полувосенная форма на Кириллове была ему не по размеру: ворот гимнастерки широк, фуражка слишком просторна, чувствовалось, что одет он в то, что нашлось под рукой, и наспех.

— ...И не только заводу, — добавил Демченко. — Там тебя ждет жена.

Кириллов резко повернулся к нему.

— Маша?!

Демченко кивнул.

— С Алешкой?!

Демченко отрицательно покачал головой.

Машина остановилась у объемистого здания с колоннами. Первым вылез Демченко, за ним Кириллов. Он еще не привык к фуражке, не рассчитал высоты, зацепившись тульей за дверцу. Фуражка слетела, обнажив стриженую голову.

Демченко присвистнул озадаченно.

— Ну и видок! Мы все же к члену Государственного Комитета Оборона идем...

Кириллов молча чистил фуражку от пыли. Демченко смотрел на него с сочувствием, сожалел, что упрекнул его за арестантский вид.

— Сколько же ты пробыл... там? — спросил он.

— Не считал...

— В общем, радуйся, что выкарабкался с минимальными потерями.

— Лунии погиб, — промолвил Кириллов.

— Заменишь его, — ответил Демченко. — Пошли.

Они вошли в кабинет. Член ГКО молча сидел за столом, прижимая телефонную трубку к уху. Жестом он предложил Демченко и Кириллову сесть. Они сели.

На стене висела карта Союза, линия фронта на ней была отмечена флажками.

Тишина в кабинете была настолько глубокой, что даже шорох в телефонной трубке был слышен. Прозвучал чей-то далекий голос...

Скорбно кивнув, член ГКО положил трубку на аппарат. Некоторое время он сидел неподвижно. Потом тяжело поднял глаза нашедших.

— Немцы в ста километрах от Москвы... — долгая тягостная пауза.

Демченко представил Кириллова.

— Новый главный инженер на заводе Шадурова.

Кириллов встал и, пожав руку члена ГКО, назвал себя.

— С положением на заводе ознакомились? — спросил член ГКО и тут же, глянув на стриженую голову Кириллова, вспомнил: — Ах, да!

Опять молчание. Кириллов продолжал стоять.

— Оборонные предприятия либо еще на колесах, — заговорил член ГКО, — либо только разворачиваются на новых местах. В снабжении Красной Армии оружием возникла угрожающая пауза. Товарищ Сталин лично распределяет самолеты и танки по фронтам. Поштучно. — Он встал. — Езжайте, работайте! За невыпуск продукции руководство завода будет отвечать по законам военного времени. — Он протянул руку Кириллову. — Желаю удачи!

...Цветы, улыбки, трепетанье шелковых лент — в первых рядах праздничного шествия — горняк с отбойным молотком на плече, колхозница, несущая сноп пшеницы, у инженера — свиток ватмана и рейсшина, пионер поднял над головой планер, танцуют дивчинны в монистах, реют стяги... Сколько раз приходилось видеть мажорные эти мотивы на довоенных плакатах, открытках, в газетах? Теперь это казалось невероятным.

Панно представляло собой задник клубной сцены. Кириллов вбежал и остановился: сцена была огромной кухней, шумели на табуретках примусы, видя пар над кастрюлями и тазами, тут же шла стирка.

Кириллов откинул бархатный занавес — за ним открылся зал. Кресла были вынесены из него, фанерными перегородками зал был превращен в соты. В каждой ячейке — семья. Дети носились в проходах, играя в прятки. Голубое безоблачное небо висело над ними, плыли по нему краснозвездные самолеты, цвели купола парашютов и все это в обрамлении белой кипени яблоневых садов — так был расписан потолок зала.

Нестерпеливо Кириллов спустился со сцены, пошел вдоль ячеек, они были завешаны ситцем, марлей, всем, что было под рукой...

Он откинул одну занавеску, другую третью, на него смотрели испуганно или возмущенно, и вот — на топчанчике, дую на жестяные кружки с кипятком, сидят перед ним Эльвира и Маша.

Фотография Алешки стояла на перевернутом ящике, он заменял стол.

Некоторое время Маша смотрела на Кирил-

лова, будто не узнавая его. Потом поднялась рывком, шагнула к нему, он обнял ее крепко, успев за мгновения, в которые преодолела она разделявшие их полтора метра, понять, как ждала она его, как счастлива, что он вернулся, и как безмерно ее горе оттого, что сына она не нашла...

Эльвира продолжала сидеть, уставившись неподвижным взором перед собой. Потом поднялась медленно, стараясь не задеть Кириллова и Машу, вышла из ячейки и за занавеской беззвучно заплакала.

Маша услышала это, освободилась из объятий, отдернула занавеску.

Эльвира уходила по проходу между ячейками.

— Элла! — крикнула Маша.

Эльвира не ответила, не оглянулась...

Зимний холодный рассвет. Ветер, метель. Холм, поросший щетиной жестяных труб, оживает. Отовсюду возникают из землянок, как из-под земли, люди. Идут, пряча лица в воротник, закрываясь варежками. Сливаются в вереницу...

От дальней деревеньки с маячком церквушки на погосте движется еще одна вереница, за развилкой они сливаются в общий поток. Он растет, взбухает, вбирая в себя новые вереницы, стекающие с окрестных холмов.

Рабочий поезд уже стоит на разъезде, гудит, торопя. Увязая в сугробах, к нему спешат сотни людей. Но успевают не все...

Ослепленная снегом, с трудом пробивая снежную мглу слабым фонарем, «кукушка» втащила на заводской путь длинный состав, прогудела протяжно. Из вагонов стала высыпать дневная смена. Сотни людей бежали к своим цехам.

В цехе главной сборки треск заклепочных молотков, визг электросверлилок, ночная смена продолжала работать. Корпус Ила еще без крыльев облеплен рабочими. Дальше видны несколько фюзеляжей в ранней стадии сборки.

Посреди пролета стоял Шадуров со свитой. Сдвинув брови, глядел на часы. В цех в об-

лепленных снегом ватниках стали вбегать рабочие дневной смены.

— Опоздание — час десять минут! — объявил Шадуров. — Хорошо начинаем рабочий день, товарищи!

— И вчера опоздали на пятьдесят три минуты, — добавил кадровик.

— На дорогах заносы... — начал Петров.

— А то, что немцы в двух шагах от Москвы, вы знаете? — перебил Шадуров.

— Согласно указу, — вмешался кадровик, — за пятиминутное опоздание уже под суд.

Стоящий здесь же Кириллов повернулся к нему:

— Что, всю смену под суд? Кто же самолеты делать будет?

— За трудовую дисциплину в цехе ответственность несет начальник цеха! — грозно глянув на Петрова, отрезал Шадуров и, повернувшись, зашагал по пролету.

Ночная смена уже уступила место дневной, отправившись к поезду. Лишь одна бригада, видно, не собиралась покидать цех. Кто-то готовил подстилку в углу за колоннами, кто-то уже спал, а бригадир, это был Панченко, домовито прихлебывал кипяток из жестяной кружки, заедая ломтем черного хлеба.

— А это еще что такое?! — Шадуров остановился. — Кто позволил?

— Я, — ответил Петров.

— С моего разрешения, — добавил Кириллов.

— Так это что у вас, цех или почлежка? Хорошо начинаем, товарищ главный инженер!

— Михаил Иванович! — заговорил Кириллов. — Почти все живут в далеких деревнях...

— Знаю!

— Пока доберутся до землянок, уже возвращаться пора, — продолжал Кириллов. — Даже прилечь не успевают.

— А ляжешь, так не встанешь, — подал голос Панченко. — Одежда к лежанке примерзла. А тут хоть тепло, — он со вкусом прихлебнул кипяточку. — И, как говорится, мухи не кусают.

Шадуров размышлял.

— Вот бригада и предлагает: не уходить из цеха, — закончил Кириллов.

Панченко допил кипяток, подгреб под себя ветошки и свернулся на них калачиком.

— Как его фамилия? — спросил Шадуров.

— Панченко, — с готовностью подсказал кадровик. — Не хотел эвакуироваться..

— Так вот! — Шадуров повернулся к начхозу Нечкину. — Срочно, авралом сколотить топчаны. Поставить во всех цехах. Только так, чтоб работе не мешали. И горячее питание прямо сюда. Пока завод не даст партию самолетов, по домам не едет никто! — Это уже был приказ. Шадуров пошел из цеха.

— Как у тебя с деталями? — спросил Кириллов Нечкина.

— С какими деталями?!

— Со спецдеталями, которые ты контрабандой в эшелонах провез? Мука, крупа, сало? Нечкин красноречиво поскреб затылок.

— Да сколько я там привез?!

— Так есть или нет?

Нечкин опять поскреб затылок.

— Что у тебя там завелось? — спросил Кириллов. — Может, тебе в саппропускник сходить? Значит, так: всем, кто работает на главной сборке, назначаю допнаек — пятьдесят граммов спирта, двадцать пять граммов сала и по две папиросы «Казбек».

— По одной? — протянул жалобно Нечкин.

— По две! — закончил Кириллов. — Фронтальная норма.

Заснеженное поле ЛИСа — заводской летно-испытательной станции. Заканчивается расчистка взлетной полосы. Среди рабочих, разгребающих снег, Панченко, Гонцов и другие... Холодно, метет поземка.

Сивцов в летном меховом комбинезоне и в унтах подходил к Шадурову.

— Пройти над заводом? — спрашивал он. — Как тогда, до войны? Когда первый Ил собрали?

Шадуров кивает:

— Ни пуха...

— К черту! — И Сивцов пошел к самолету.

Взревел двигатель, самолет скрылся в облаке снежной пыли, взбитой винтом, вынырнул из него и, наращивая скорость, побежал по полосе...

В цехе бригада Панченко пристыковывала к фюзеляжу Ила хвост. Вдоль стен, у колонн, по углам спала на нарах вторая смена.

Где-то далеко за стенами цеха зародился высокий звон и стал приближаться, обрастая басовитыми нотами, набирая силу...

— Воздух! — слышался вдруг чей-то истошный крик. — Воздушная тревога! Воздух! — С нар вскочил один из рабочих ночной смены, волосы его были всклокочены, глаза светились горячим блеском.

В этот момент самолет, развернувшись, снова прошел над цехом. Рабочий в ужасе сорвался с места и побежал по пролету, крича:

— Воздушная тревога! Ховайся, братцы!

Его схватили.

— Ты что, чумной? Это ж наш! Ил! Нашего завода.

Глаза рабочего закатились, он медленно стал оседать. Его опустили на брезент.

Подошел Панченко.

— Перепугался спросонья, — объяснили ему.

Панченко посмотрел — на воспаленном лице рабочего проступали крупные капли пота.

— Тиф, — сказал Панченко.

Ночь. Укрывшись бекешей, спит в своем кабинете Шадуров, лицом к спинке дивана.

Резкая телефонная трель. Но крепко сон измотанного человека. Еще звонок, еще... Шадуров рывком сел на диване. Звонил телефон ВЧ, он стоял на стуле, придвинутом к изголовью.

Шадуров рванул трубку:

— Шадуров слушает!

Несколько коротких фраз, сказанных на другом конце провода, заставили его встать.

— Что?! — крикнул он. — Кто сообщил?!.. Когда?..

Но в трубке слышались гудки отбоя. Шадуров медленно застегнул френч, оправил его... И вдруг, даже не надев на ноги стоявшие бурки, как был в вязаных носках, метнулся к письменному столу, нажал кнопку селектора...

— Говорит Шадуров! Всем цехам остановить работу! Включить радио! На полную катушку! Всем слушать сводку Совинформбюро!

Цех главной сборки. На стапелях — ночная смена.

— Стоп работу! — слышалось в стороне. По пролету шел Петров. — Не шуметь! Тихо! Тихо!

Смолк пулеметный треск заклепочных молотков в цехе главной сборки.

Застыли молоты в кузнечно-прессовом цехе.

И вот, сначала едва-едва, потом все громче, крепче зазвучал голос Левитана:

— «...Войска нашего Западного фронта, измотав противника в предшествующих боях под Москвой, перешли в наступление...»

Репродукторы были старые, трансляция плохая. Голос диктора прерывался треском и шорохом. Лица окаменели в напряженном внимании. Слушали рабочие в цехах, конструкторы и чертежницы в КБ, слушали Кириллов, Петров, Маша, Эльвира, Нечкин, все, кого узнали мы за это время.

— «...В результате начатого наступления обе эти группировки разбиты!..»

Ожили лица, расцветившись первыми, еще робкими улыбками.

— «...и поспешно отходят, бросая технику, вооружение и неся огромные потери!» — продолжал диктор.

В воздух полетели ушанки, пошли объятия.

Но тяжело, ничего не слыша вокруг, спала в цехе главной сборки вторая смена. Кто-то бросился будить:

— Хлопцы! Хлопцы! Гитлера погнали под Москвой! Вставай, хлопцы!..

— Пусть спят, — остановил его Панченко. — Отоспят, узнают...

Конец первой части

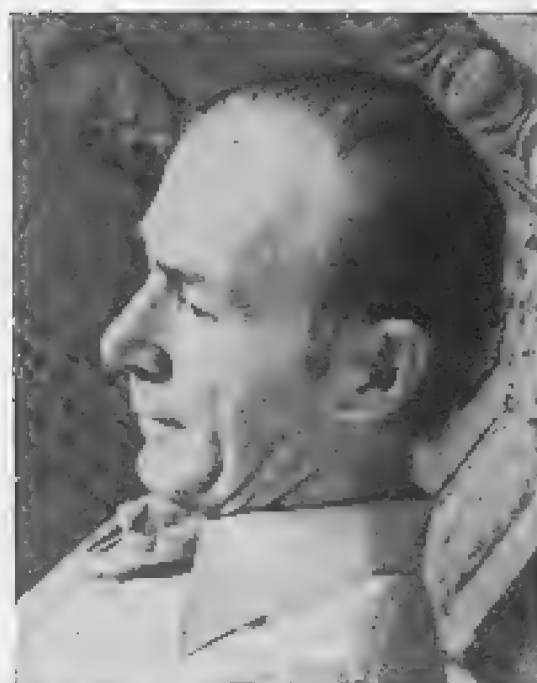


с 80-летием



Сеткину (Нестерову) Ирину Фроловну, кинорежиссера, народную артистку РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, автора документальных фильмов «Майданек», «Памяти Великого Ленина», «Москва голосует», «Время творить» и многих других.

с 60-летием



Гринько Николая Григорьевича, киноактера, народного артиста Украинской ССР, снимавшегося в фильмах «Иваново детство», «Война и мир», «Андрей Рублев», «Сюжет для небольшого рассказа», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Телохрани-тель» и многих других.

с 60-летием



Егорова Юрия Павловича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, поставившего фильмы «Случай в тайге» (совместно с Г. Победоносцевым), «Они были первыми», «Море студеное», «Добровольцы», «Простая история», «Человек с другой стороны», «За облаками — небо», «Там, за горизонтом», «Ветер странствий» и другие.

с 60-летием



Столбова Александра Ароновича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, главного режиссера Всесоюзного сатирического киножурнала «Фитиль».

с 50-летием



Данилина Георгия Николаевича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, поставившего фильмы «Сережа» (совместно с И. Таланкиным), «Я шагаю по Москве», «Тридцать три», «Не горюй!», «Афоня», «Мимино», «Осенний марафон» и другие.

с 50-летием

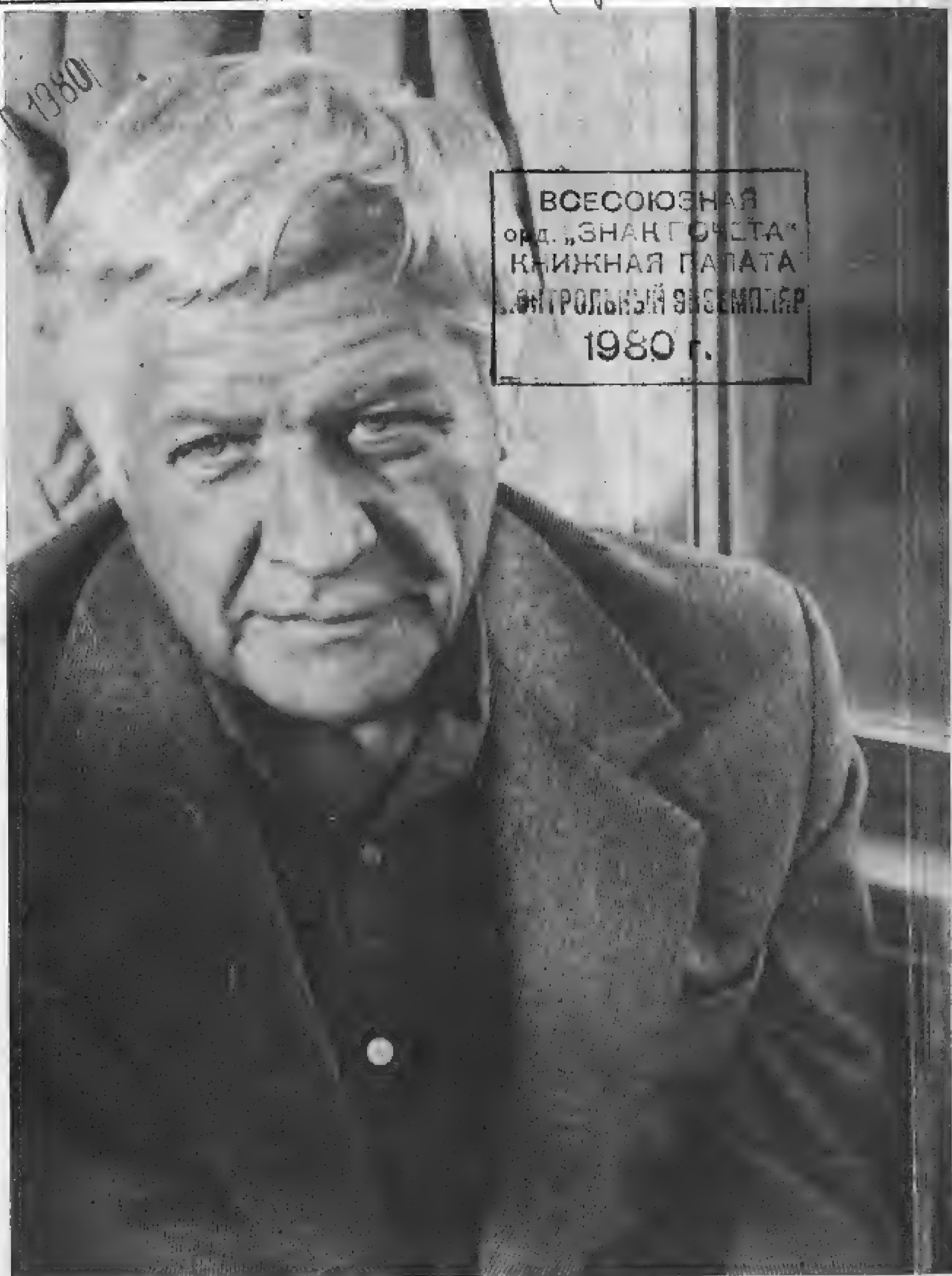


Мкртчяна Фрузика Мушеговича, народного артиста Армянской ССР, лауреата Государственной премии СССР, Государственной премии Армянской ССР, снимавшегося в фильмах «Кавказская пленница», «Айболит-66», «Тридцать три», «Наапет», «Мимино», «Суeta суeta» и многих других.

51290

1980

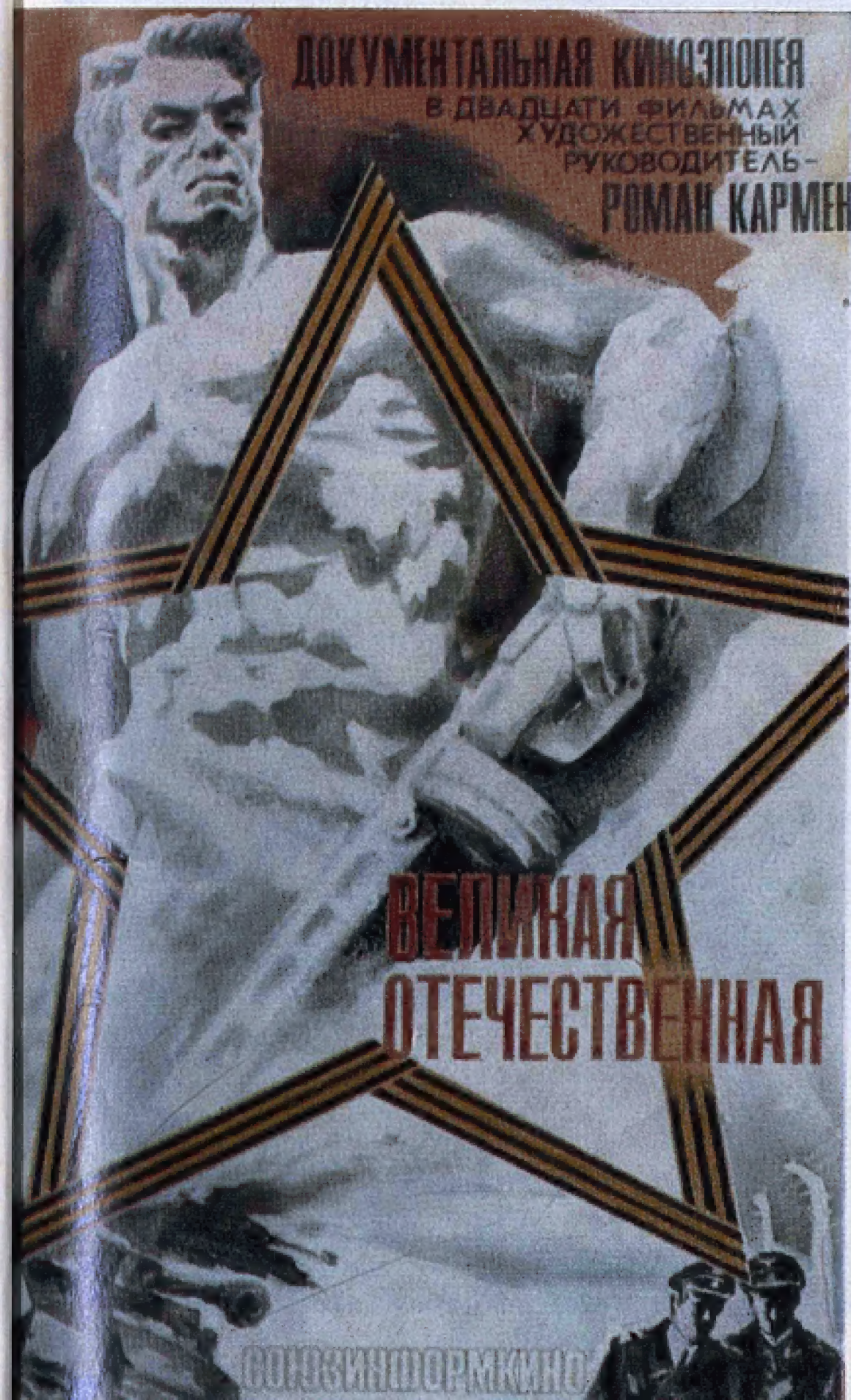
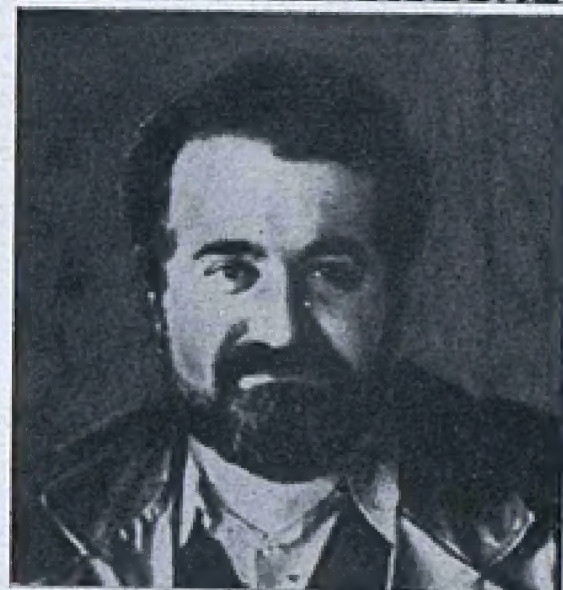
ВСЕСОЮЗНАЯ
Орд. „ЗНАК ГИТА“
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР
1980 г.



Кинематографисты — лауреаты Ленинской премии 1980 года

За документально-публицистическую
киноэпопею
«Великая Отечественная»
в 20 полнометражных фильмах

К. Л. Славин,
И. М. Ицков —
авторы сценария,
А. М. Александров
(Александров-Агентов) —
автор сценария
и главный консультант,
П. А. Курочкин —
главный военный консультант,



И. И. Гелейн,
И. А. Григорьев,



И. С. Гутман,
Л. С. Данилов,



В. В. Катанян,
С. Г. Киселев,



Л. М. Кристи,
С. Н. Пумпянская,



Т. А. Семенов,
Н. В. Соловьева,



А. Я. Рыбакова,
Д. С. Фирсова (Микоша),



З. П. Фомина —
режиссеры;



И. Ф. Гунгер —
звукооператор.



В. С. Лановой —
актер

(Художественный руководитель
и главный режиссер киноопер
Герой Социалистического Труда,
народный артист РСФСР Р. Л.
Кармен был удостоен Ленинской
премии ранее)



За художественный фильм «Белый Бим — Черное ухо»
(премия за произведения литературы и искусства для детей)

С. И. Ростоцкий — режиссер
В. М. Шумский — оператор
В. В. Тихонов — исполнитель роли

